



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών

— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Ο Τραγουδιστής της τζαζ (1927):
Η μετάβαση από τον βωβό στον
ηχητικό κινηματογράφο

Αθανάσιος Χ. Μπεσίρης

Επιβλέπων: Νίκος Πουλάκης, Εργαστηριακό Διδακτικό Προσωπικό

ΑΘΗΝΑ

ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2021

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Ο Τραγουδιστής της τζαζ (1927):
Η μετάβαση από τον βωβό στον ηχητικό κινηματογράφο

Αθανάσιος Χ. Μπεσίρης
Α.Μ.: 1569200525043

Τριμελής Επιτροπή:

- 1) Πουλάκης Νικόλαος**, ΕΔΙΠ Τμήματος Μουσικών Σπουδών ΕΚΠΑ (Επιβλέπων)
- 2) Χαψούλας Αναστάσιος**, Καθηγητής Τμήματος Μουσικών Σπουδών ΕΚΠΑ
- 3) Παπαπαύλου Μαρία**, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Τμήματος Μουσικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Σημείωμα του συγγραφέα

Το δοκίμιο αυτό αποτελεί πτυχιακή εργασία η οποία συντάχθηκε για το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και υποβλήθηκε προς εξέταση τον Σεπτέμβριο του 2021. Ο συγγραφέας βεβαιώνει ότι το περιεχόμενο του παρόντος έργου είναι αποτέλεσμα προσωπικής εργασίας και ότι έχει γίνει η κατάλληλη αναφορά στην εργασία τρίτων, όπου κάτι τέτοιο ήταν απαραίτητο, σύμφωνα με τους κανόνες της ακαδημαϊκής δεοντολογίας.

Οι απόψεις που παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία εκφράζουν αποκλειστικά τον συγγραφέα και όχι τον επιβλέποντα Καθηγητή.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	4
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Μουσική και κινηματογράφος	6
1α. Η κινηματογραφική μουσική	7
1β. Ο βωβός κινηματογράφος	10
1γ. Η μουσική στον βωβό κινηματογράφο	12
1δ. Η μετάβαση από τον βωβό κινηματογράφο στον ομιλούντα	14
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. <i>Ο τραγουδιστής της τζαζ</i> : Οπτικοακουστική προσέγγιση	21
2α. Πραγματολογικά στοιχεία και περίληψη	22
2β. Ανάλυση και σχολιασμός	25
2γ. Τα τραγούδια, οι διάλογοι και η σχέση τους με την υπόθεση	45
2δ. Η σημασία της ταινίας	56
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. <i>Ο τραγουδιστής της τζαζ</i> : Μουσικοκοινωνιολογική διερεύνηση	59
3α. Η απεικόνιση της εβραϊκής θρησκείας στην ταινία	60
3β. Οι διαπροσωπικές σχέσεις στην εβραϊκή οικογένεια	66
3γ. Η ζωή και η θέση των μεταναστών στην αμερικανική κοινωνία των αρχών του 20ού αιώνα	69
3δ. Το blackface και οι κοινωνικές αντιδράσεις	75
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. Συμπεράσματα	81
ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ	84
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	85
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΥΛΙΚΟ	88

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην παρούσα εργασία μελετώνται τα πρώτα βήματα της μετάβασης από τον βωβό κινηματογράφο στον ηχητικό, μια μελέτη η οποία στηρίζεται τόσο στη θεωρητική όσο και στην πρακτική προσέγγιση μέσω της ανάλυσης της ταινίας *Ο τραγουδιστής της τζαζ* (1927) του Alan Crosland. Η ταινία θεωρείται χαρακτηριστική για τη μετάβαση από τον βωβό στον ηχητικό κινηματογράφο και η ανάλυσή της βασίζεται τόσο σε κινηματογραφικά όσο και σε μουσικά δεδομένα σε μια προσπάθεια να ερμηνευθεί η χρήση τους και η μεταξύ τους σχέση, δίνοντας έμφαση στα στοιχεία που λειτουργούν σε αφηγηματικό επίπεδο για την εξέλιξη της υπόθεσης. Επιπλέον, μελετώνται οι τεχνολογικές εξελίξεις της εποχής αναφορικά με τον ήχο στον κινηματογράφο και γίνεται μια μουσική-κοινωνιολογική προσέγγιση της πρόσληψης της ταινίας από το κοινό.

Οι τεχνολογικές καινοτομίες των αρχών του 20ού αιώνα, όπως τα αυτοκίνητα, η τηλεόραση και το ραδιόφωνο, οδήγησαν στον εκσυγχρονισμό της βιομηχανίας του κινηματογράφου και διεύρυναν τις δυνατότητες δημιουργίας μιας ταινίας. Η ενθουσιώδης μαζική ανταπόκριση των θεατών στα νέα βήματα της έβδομης τέχνης οδήγησαν τους υπεύθυνους να αναζητήσουν νέους τρόπους αξιοποίησης της τεχνολογίας της εικόνας και του ήχου. Αυτό είχε ως συνέπεια τη μετατροπή του βωβού κινηματογράφου σε ηχητικό με την ταυτόχρονη σύνθεση του οπτικού και του ηχητικού αντικειμένου.

Η μετατροπή αυτή μελετάται μέσα από την ανάλυση της ταινίας *Ο τραγουδιστής της τζαζ* (1927), η οποία ήταν η πρώτη ταινία μεγάλου μήκους όπου ο συγχρονισμένος προφορικός λόγος αποτέλεσε μέρος της δραματικής δράσης. Ανήκει στις κλασικές ταινίες του Χόλιγουντ και θεωρείται ιστορική γιατί αποτέλεσε σημείο καμπής στην ιστορία του αμερικανικού και του παγκόσμιου κινηματογράφου, σηματοδοτώντας την έναρξη της εποχής του ομιλούντος κινηματογράφου με την αξιοποίηση του συγχρονισμένου ήχου. Η ταινία βασίστηκε στην υπόθεση του διηγήματος του Samson Raphaelson «The Day of Atonement» («Η ημέρα της Εξιλέωσης») (1921), το οποίο το 1926 ανέβηκε ως θεατρικό έργο στη σκηνή του Broadway από τον ίδιο συγγραφέα και το 1927 μεταφέρθηκε στον κινηματογράφο από τον σεναριογράφο Alfred A. Cohn.

Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας προσεγγίζονται θέματα που αφορούν τη μουσική και τον κινηματογράφο, γίνεται αναφορά στον βωβό κινηματογράφο και δίνεται ιδιαίτερη βαρύτητα στη μετάβαση από τον βωβό στον ομιλούντα κινηματογράφο, με αναφορές στην ταινία *Ο τραγουδιστής της τζαζ* που αποτέλεσε ορόσημο για τη μετάβαση αυτή.

Στο δεύτερο κεφάλαιο ακολουθεί η οπτικοακουστική προσέγγιση της ταινίας με παράθεση των απαραίτητων πραγματολογικών στοιχείων και της περίληψης της υπόθεσης. Το έργο αναλύεται και σχολιάζεται σταδιακά σε όλη τη χρονική του έκταση, ενώ δίνεται βαρύτητα στα τραγούδια και στους διαλόγους, καθώς μέσα από αυτά αναδεικνύεται ο ρόλος του ήχου, προκειμένου να φανούν οι αλλαγές που προκάλεσε ο συγχρονισμός της εικόνας και του ήχου με την ταυτόχρονη καταγραφή και των δύο. Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με την παρουσίαση της σημασίας της ταινίας για την εξέλιξη της πορείας του κινηματογράφου με αναφορά στις διακρίσεις, στα ριμέικ και στην επίδραση που άσκησε γενικότερα.

Στο τρίτο κεφάλαιο η ανάλυση της ταινίας είναι μουσικοκοινωνιολογική και παρουσιάζονται τα κοινωνικά θέματα που θίγονται, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο ο ήχος, ιδίως τα τραγούδια και τα λόγια των ηθοποιών, συμβάλλουν στην προβολή τους. Ειδικότερα, προσεγγίζεται η απεικόνιση της εβραϊκής θρησκείας, οι διαπροσωπικές σχέσεις στην εβραϊκή οικογένεια, η κατάσταση των μεταναστών στην αμερικανική κοινωνία των αρχών του 20ού αιώνα και οι κοινωνικές αντιδράσεις που προκάλεσε η χρήση του blackface από τον πρωταγωνιστή.

Η εργασία ολοκληρώνεται με τα συμπεράσματα που προκύπτουν από όσα έχουν αναφερθεί, τη φιλμογραφία που χρησιμοποιήθηκε στην εργασία, τη βιβλιογραφία που αποτέλεσε απαραίτητη πηγή για τη συγγραφή της εργασίας και το φωτογραφικό υλικό από την ταινία *Ο τραγουδιστής της τζαζ*.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Μουσική και Κινηματογράφος

Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας ασχολούμαστε με θέματα που αφορούν τη σχέση της μουσικής με τον κινηματογράφο. Αν και πρόκειται για δύο διαφορετικά στοιχεία τα οποία μπορούν να λειτουργούν ανεξάρτητα, ωστόσο η μουσική και η εικόνα, όταν αξιοποιούνται κατάλληλα σε ένα κινηματογραφικό πλαίσιο, συμπληρώνουν η μία την άλλη με αποτέλεσμα να επιτυγχάνεται ένα ενισχυμένο αποτέλεσμα για τον δέκτη. Η νέα δημιουργία που προκύπτει από τον συνδυασμό τους αποτελεί ένα ενιαίο σύνολο για τον θεατή και επιτείνει τη βιωματική εμπειρία που αποκομίζει κατά την πρόσληψη του έργου.

Σ' αυτήν την ενότητα παρουσιάζονται αρχικά κάποιες βασικές πληροφορίες για την κινηματογραφική μουσική, όπως για παράδειγμα η σχέση της με την υπόθεση του έργου αλλά και η επίδρασή της στον συναισθηματικό κόσμο του θεατή. Στη συνέχεια, γίνεται αναφορά στην εμφάνιση του βωβού κινηματογράφου, στον τρόπο λειτουργίας του και στην αξιοποίηση της μουσικής σ' αυτό το πλαίσιο. Τέλος, παρουσιάζεται η μετάβαση από τον βωβό κινηματογράφο στον ομιλούντα, με ιδιαίτερη αναφορά στην ταινία *Ο τραγουδιστής της τζαζ* που αποτελεί το προς μελέτη έργο της παρούσας εργασίας.

1α. Η κινηματογραφική μουσική

Ο κινηματογράφος αποτελεί οπτικοακουστικό θέαμα και περιλαμβάνει λόγο, εικόνα, ήχο και μουσική. Πρόκειται για στοιχεία τα οποία αλληλεπιδρούν μεταξύ τους και ενισχύουν το τελικό αποτέλεσμα που προσφέρει η ταινία στον θεατή. Ειδικότερα, η κινηματογραφική μουσική προϋπήρξε του λόγου. Στην περίπτωση του βωβού κινηματογράφου χρησιμοποιήθηκε κυρίως ως συνοδεία των προβαλλόμενων εικόνων, ενώ στον ομιλούντα κινηματογράφο αποτέλεσε συστατικό στοιχείο της ταινίας. Τη σύγχρονη εποχή, όμως, η σύνθεση της μουσικής πολύ συχνά προορίζεται για να συνδυαστεί με εικόνα, και συγκεκριμένα με το τι έχει στο νου του ο σκηνοθέτης, και γι' αυτό αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι του συνόλου.

Η μουσική που χρησιμοποιείται στις κινηματογραφικές ταινίες και συνοδεύει τα οπτικά ερεθίσματα επιλέγεται συνήθως με συγκεκριμένα κριτήρια, καθώς μπορεί να είναι πολυσήμαντη και υποδηλωτική. Γι' αυτό το λόγο παρατηρείται ότι συγκεκριμένα είδη μουσικής συσχετίζονται με συγκεκριμένα είδη ταινιών (π.χ. θρίλερ, κομεντί, περιπέτειες). Μέσω της μουσικής προβάλλονται οι ψυχολογικές καταστάσεις και τα συναισθήματα των ηρώων, μεταφέρονται μηνύματα που σχετίζονται με την υπόθεση και την εξέλιξη του έργου ή αποκαλύπτονται πληροφορίες που δεν γίνονται εμφανείς από τους διαλόγους.

Οι μελωδικοί συνδυασμοί, η ξαφνική αλλαγή τονικότητας ή μουσικού μοτίβου, αλλά και η αρμονική μουσική ακολουθία επηρεάζουν σημαντικά τον συναισθηματικό κόσμο του θεατή. Ωστόσο, στη μουσική αντίληψη αυτό που παίζει ρόλο στην κινητοποίηση των συναισθημάτων είναι το νόημα και η συγκίνηση που προκαλούν τα μουσικά κομμάτια και όχι ο ρυθμός και η τονικότητά τους.

Η μουσική του κινηματογράφου συμβάλλει στη διατήρηση μιας εικόνας ή ενός συναισθήματος στη μνήμη του θεατή, με έμμεσο συνήθως τρόπο. Τον οδηγεί, επίσης, στο να επεξεργαστεί και να ερμηνεύσει αυτό που προσλαμβάνει από την ταινία, συσχετίζοντάς το με δικές του εμπειρίες και οδηγώντας τον στην ταύτισή του με τους ήρωες και τις καταστάσεις τις οποίες αυτοί βιώνουν. Έτσι, επιτυγχάνεται η υποκειμενική βίωση της ιστορίας από τους θεατές.

Σε κάποιες περιπτώσεις μάλιστα τα μουσικά θέματα αποτέλεσαν το σημείο αναφοράς των ταινιών, ξεπερνώντας τον ρόλο τους ως συνοδευτικά στοιχεία.

Άλλωστε, δεν είναι λίγες οι φορές κατά τις οποίες μόλις ακούσουμε το soundtrack μιας ταινίας ανακαλούμε στιγμιότυπα από το συγκεκριμένο έργο, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση του τραγουδιού «My heart will go on» της Céline Dion, από την ταινία *Titanic* (1997). Η παραδοχή αυτή επιβεβαιώνει το γεγονός ότι η μουσική αποτελεί πολύ βασικό συστατικό στο χώρο του κινηματογράφου.

Αν και τις περισσότερες φορές η μουσική επένδυση σχετίζεται με το κινηματογραφικό περιβάλλον στο οποίο εντάσσεται, ενισχύοντας την επέκταση ή και τη διασάφηση των νοημάτων, ωστόσο, είναι δυνατόν η μουσική που «ντύνει» μια ταινία να μην σχετίζεται άμεσα με την υπόθεσή της, τουλάχιστον σε ορισμένα σημεία. Επομένως, υπάρχουν περιπτώσεις κατά τις οποίες η μουσική προορίζεται κυρίως για ακρόαση και λειτουργεί αυτόνομα.

Έτσι, διακρίνονται δύο βασικά είδη μουσικής. Από τη μια πλευρά υπάρχει η διηγητική (diegetic) μουσική η οποία λειτουργεί ως σχολιαστής των όσων συμβαίνουν στην ταινία, συμπληρώνει τη δράση και βοηθάει τον θεατή στην καλύτερη κατανόηση του έργου, των ηρώων, του χρόνου και του τόπου. Σ' αυτήν την κατηγορία ανήκουν και οι ήχοι που πιθανόν ακούγονται στη διάρκεια μιας ταινίας. Από την άλλη πλευρά υπάρχει η μη-διηγητική (non diegetic) μουσική η οποία δεν σχετίζεται με την υπόθεση του έργου, δεν αξιοποιείται από τον θεατή για την ερμηνεία όσων βλέπει και λειτουργεί κυρίως παρασκηνιακά (Lipscomb & Tolchinsky 2005). Ωστόσο, μπορεί να επηρεάσει σε μεγάλο βαθμό τα συναισθήματα των θεατών. Σ' αυτήν την κατηγορία ανήκει συνήθως η ορχηστρική μουσική επένδυση ενός έργου. Είναι δυνατόν, λοιπόν, οι θεατές να επεξεργάζονται τη διηγητική μουσική συνειδητά, ενώ τη μη-διηγητική υποσυνείδητα.

Κατά τη σύνθεση της κινηματογραφικής μουσικής υπόκρουσης, επιλέγεται το κατά πόσο η μουσική θα ακολουθεί την πλοκή της ταινίας περιγράφοντάς την ή αν θα συντεθεί ένα ηχητικό περιβάλλον το οποίο θα λειτουργεί αυτόνομα, χωρίς άμεση σύνδεση με την ταινία. Βέβαια, είναι δυνατόν να επιλεγεί και ο συνδυασμός αυτών των δύο περιπτώσεων, ανάλογα με τους στόχους που θέλουν να επιτύχουν οι υπεύθυνοι της κινηματογραφικής παραγωγής. Πρόκειται, πάντως, για ζητήματα που χρειάζεται να ληφθούν υπ' όψιν από την αρχή, ώστε ο σχεδιασμός τους να είναι σωστός και εύστοχος.

Σε καμία περίπτωση, όμως, δεν μπορούμε να ισχυριστούμε ότι υπάρχει ένα μόνο είδος μουσικής που είναι πιο σωστό συγκριτικά με άλλα. Μεγάλο ρόλο παίζουν οι επιλογές του εκάστοτε μουσικοσυνθέτη, ο οποίος συνήθως στηρίζεται στις γνώσεις, στις εμπειρίες και στις προτιμήσεις του. Έτσι, οδηγείται στην επιλογή της μουσικής επένδυσης που θεωρεί ότι ταιριάζει καλύτερα στα διάφορα τμήματα της ταινίας. Προτιμότερο είναι να τηρείται μια ισορροπία ανάμεσα στις μουσικές επιλογές και στην ίδια την ταινία, ώστε να μην προκύπτουν ανεπιθύμητα αποτελέσματα, όπως για παράδειγμα το να αποσπά η μουσική την προσοχή του θεατή από την ταινία. Γι' αυτό το λόγο χρειάζεται ο μουσικοσυνθέτης να γνωρίζει την κινηματογραφική διαδικασία, ώστε η μουσική του σύνθεση να είναι ταιριαστή και κατάλληλη.

1β. Ο βωβός κινηματογράφος

Στα τέλη του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ού έκανε την εμφάνισή του ο κινηματογράφος, ή αλλιώς η έβδομη τέχνη. Όπως αποκαλύπτει η ετυμολογία της λέξης (κινηματογράφος > κίνηση + γραφή), όταν πρωτοεμφανίστηκε είχε σκοπό απλώς την καταγραφή της κίνησης και την οπτικοποίησή της. Σταδιακά εξελίχθηκε και άρχισε να αποτυπώνει τον ήχο και το χρώμα, ενώ η πρόοδος στο χώρο του κινηματογράφου οδήγησε στη δημιουργία των οπτικών εφέ και πολλών ακόμα καινοτομιών που απολαμβάνουμε σήμερα.

Όσον αφορά ειδικά τον βωβό κινηματογράφο με τον οποίο ασχολούμαστε στην παρούσα εργασία, πρόκειται ουσιαστικά για την προβολή κινούμενων εικόνων, οι οποίες συνοδεύονταν από μουσικά κομμάτια, τα οποία δεν σχετίζονταν απαραίτητα με ό,τι προβαλλόταν. Από αυτή τη διαπίστωση επιβεβαιώνεται ότι η κινηματογραφική μουσική δεν αποτελεί δημιούργημα του ομιλούντος κινηματογράφου, αλλά προϋπήρχε αυτού (Βουλιάκης, 2005).

Μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1920 ο κινηματογράφος ήταν ασπρόμαυρος και βωβός (ή βουβός). Αν και χαρακτηρίζεται ως βωβός, αυτό δεν σημαίνει ότι στις ταινίες εκείνης της εποχής δεν υπήρχε ήχος, καθώς ακούγονταν ήχοι ή και μουσική. Μάλιστα υπήρχαν προβολές ταινιών οι οποίες συνοδεύονταν από μουσική η οποία παιζόταν από ζωντανή ορχήστρα. Αργότερα, η μουσική αυτή προερχόταν από μουσικούς δίσκους και συγχρονιζόταν με τις εικόνες των ταινιών. Βωβός, λοιπόν, χαρακτηρίστηκε ο κινηματογράφος γιατί δεν ακουγόταν η φωνή των ηθοποιών και οι μεταξύ τους διάλογοι.

Επίσης, αν ο βωβός κινηματογράφος συνεπαγόταν απουσία ήχου, τότε θα δημιουργούνταν πρόβλημα στην αξιοποίηση της σιωπής ως ηχητικής τεχνικής στη διάρκεια της ταινίας. Άλλωστε, προκειμένου η σιωπή να έχει νόημα και να μπορεί να ασκήσει συναισθηματική επίδραση θα πρέπει να εμφανίζεται σε κάποιο ηχητικό περιβάλλον, ώστε να γίνει αισθητή η παρουσία της από τον δέκτη.

Στον βωβό κινηματογράφο οι ηθοποιοί ερμήνευαν τους ρόλους τους με έντονους εκφραστικούς τρόπους στο πρόσωπο και στο σώμα, προκειμένου να κάνουν σαφές το συναίσθημα που αισθάνονται εκείνη τη στιγμή, λόγω της έλλειψης ομιλίας και διαλόγων. Έτσι, έμοιαζε η εικόνα με παντομίμα, η οποία έπρεπε να αποκρυπτογραφηθεί από τον θεατή. Επίσης, η σκηνοθεσία προσαρμοζόταν έτσι ώστε

η πλοκή να γίνεται εύκολα κατανοητή αλλά και να μεταφέρονται τα σωστά συναισθήματα στον θεατή.

Αξίζει να αναφερθεί πως ένα από τα γοητευτικά στοιχεία του βωβού κινηματογράφου θεωρείται η ελευθερία που έδινε στους θεατές να δημιουργήσουν τους ήχους, τις μελωδίες και τις φωνές σύμφωνα με όσα έβλεπαν και τις προϋπάρχουσες γνώσεις ή τη φαντασία τους. Έτσι το κοινό συμμετείχε με τον δικό του τρόπο στην προβολή της ταινίας, καθιστώντας την πιο δημιουργική. Αυτό, βέβαια, σημαίνει ότι κυρίαρχα στοιχεία του βωβού κινηματογράφου ήταν οι συμβολισμοί, οι υπαινιγμοί και η υποκειμενικότητα του δέκτη.

1γ. Η μουσική στον βωβό κινηματογράφο

Όπως ήδη αναφέρθηκε, ο κινηματογράφος αποτελεί ένα οπτικοακουστικό θέαμα, επομένως η μουσική υπόκρουση αποτελεί σημαντικό στοιχείο της ταινίας. Η μουσική προϋπήρχε σε διάφορα θέαματα, όπως στην όπερα και στο μουσικό θέατρο, ενώ στον βωβό κινηματογράφο, αν και αρχικά η μουσική χρησιμοποιήθηκε για να καλύπτει τον ενοχλητικό θόρυβο της μηχανής προβολής και άλλους εξωτερικούς θορύβους, σύντομα απέκτησε ξεχωριστό ρόλο. Μέσω της μουσικής έγινε προσπάθεια ώστε η πλοκή των ταινιών να γίνεται καλύτερα κατανοητή στους θεατές και να προκαλούνται έντονα συναισθήματα, αφού δεν ήταν εφικτό να πραγματοποιηθεί με άλλο τρόπο. Επίσης, λόγω της απουσίας διαλόγων η μουσική κάλυπτε τα σιωπηλά κενά που δημιουργούνταν.

Οι πρώτες αίθουσες στις οποίες παίζονταν κινηματογραφικές ταινίες ήταν παλιές θεατρικές αίθουσες ή αίθουσες του βοντβίλ, οι οποίες είχαν εγκαταλειφθεί, όμως διέθεταν ορχήστρες που χρησιμοποιούνταν κατά την προβολή των ταινιών. Αρχικά η μουσική συνόδευε το θέαμα δημιουργώντας μια ευχάριστη ατμόσφαιρα και δεν σχετιζόταν μ' αυτό λειτουργικά ή νοηματικά, αλλά στη συνέχεια άρχισαν να αξιοποιούνται κυρίως πιανίστες, οι οποίοι προσπαθούσαν να προσαρμόζουν τα μουσικά κομμάτια στις προβαλλόμενες εικόνες, με απώτερο στόχο να επηρεάσουν τον εσωτερικό κόσμο του θεατή μέσω της ταυτόχρονης οπτικής και ακουστικής πρόσληψης.

Η ζωντανή μουσική που ακουγόταν από τις ορχήστρες στους θεατρικούς χώρους τα πρώτα χρόνια του βωβού κινηματογράφου, καθώς και η ενσωματωμένη μουσική που προστέθηκε αργότερα σ' αυτού του είδους τις ταινίες αποτελούσε ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία των ταινιών, αφού δεν υπήρχε ακόμα η δυνατότητα να ακούγονται τα λόγια των ηθοποιών. Ιδίως η ζωντανή μουσική κατά τη διάρκεια μιας βωβής ταινίας γοήτευε τους θεατές, αφενός επειδή δημιουργούνταν ένα συναυλιακό κλίμα και αφετέρου επειδή ενισχυόταν η επαφή των μουσικών με τους θεατές λόγω της ταυτόχρονης συνύπαρξής τους στον ίδιο χώρο. Έτσι, γεννιόταν η αίσθηση στον δέκτη ότι βρισκόταν σε μια μουσική, κινηματογραφική και θεατρική παράσταση.

Στις αρχές συνήθιζαν να αρχειοθετούν τα τραγούδια ανάλογα με την καταλληλότητά τους για συγκεκριμένες σκηνές, ώστε να διευκολύνεται η εύρεσή τους (π.χ. ρομαντικά ή θλιβερά). Ακόμα, στις αίθουσες χρησιμοποιούνταν διάφορα τεχνάσματα και όργανα προκειμένου να παράξουν μια ποικιλία ήχων, όπως κελαιδίσματα, χτύπημα τηλεφώνου, ήχο καμπάνας κτλ. Οι μουσικοσυνθέτες που βρίσκονταν στις αίθουσες του βωβού κινηματογράφου είχαν περισσότερα περιθώρια αυτοσχεδιασμού, εν αντιθέσει με τους υπόλοιπους, τα έργα των οποίων δέχονταν πρώτα τον έλεγχο των υπευθύνων της ταινίας.

Η μουσική επένδυση των βωβών ταινιών ήταν συνήθως κλασικά έργα (ή αποσπάσματα αυτών), γνωστές μελωδίες και τραγούδια της εποχής, ενώ σταδιακά άρχισαν να δημιουργούνται πρωτότυπες συνθέσεις και μουσικά έργα κατάλληλα διαμορφωμένα για την εκάστοτε ταινία. Σταδιακά άρχισαν να γίνονται προσπάθειες συγχρονισμού της μουσικής με τις κινήσεις των ηθοποιών, με την αξιοποίηση συγκεκριμένων συσκευών που συγχρόνιζαν τα μέτρα της παρτιτούρας με τα καρέ του φιλμ. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα η μουσική να συσχετίζεται ακόμα περισσότερο με το νόημα της ταινίας και έτσι οι μουσικοί άρχισαν να λαμβάνουν όλο και περισσότερο υπ' όψιν τους την υπόθεση του έργου.

Η πρώτη μουσική σύνθεση για κινηματογραφικό έργο ακούστηκε το 1908 στην ταινία του Henri Lavédan *L'Assassinat du duc de Guise* και γράφτηκε από τον μουσικοσυνθέτη Camille Saint-Saëns, με τον τίτλο «Opus 128 pour cordes, piano et harmonium» (Βουλιάρης, 2005). Πρόκειται για ένα ενιαίο μουσικό κομμάτι που ακούγεται σε όλη τη διάρκεια της μόλις δεκαοχτώ λεπτών ταινίας.

1δ. Η μετάβαση από τον βωβό κινηματογράφο στον ομιλούντα

Οι αισθητικές αξίες των πρώιμων ηχητικών ταινιών επιτάχυναν τη μετατροπή από το βωβό στον ομιλούντα κινηματογράφο. Ανεξάρτητα από την ποιοτική αξία των πρώτων αυτών ταινιών, ήταν γεγονός ότι προσέλκυαν το ενδιαφέρον του κοινού, με αποτέλεσμα οι ταινίες του βωβού κινηματογράφου σταδιακά να χάνουν τους οπαδούς τους (Tankel 1978: 21).

Τα κινηματογραφικά πράγματα άλλαξαν ριζικά τη δεκαετία του 1920, όταν η εταιρεία Bell Laboratories βρήκε τρόπο να «ενώσει» τα μουσικά κομμάτια με την ίδια την ταινία (Geduld 1975). Ειδικότερα, μέσω ενός συγκεκριμένου συστήματος γινόταν εφικτό να αναπαραχθεί μουσική με τη βοήθεια ενός μουσικού δίσκου, ο οποίος ήταν συγχρονισμένος με τη μηχανή προβολής της ταινίας, ώστε ο εκάστοτε ήχος να συμπίπτει με την κατάλληλη χρονική στιγμή. Πρόκειται για την τεχνολογία της συγχρονισμένης εγγραφής εικόνας και ήχου σε γραμμοφωνικό δίσκο («sound-on-disc»), η οποία αποτέλεσε αντικείμενο ερευνών από τον Τόμας Έντισον και την ομάδα του (*Χόλλυγουντ 1927: The Jazz Singer. Η ταινία που σήμανε το τέλος του Βωβού Κινηματογράφου*).

Τελικά η τεχνολογία «sound-on-disc» τελειοποιήθηκε από την εταιρεία Western Electric και ονομάστηκε Βίταφον (Vitaphone) και εν συνεχεία πωλήθηκε στην νεοεμφανιζόμενη τότε κινηματογραφική εταιρεία της Warner Bros. (Geduld 1975). Η Warner Bros. ενδιαφέρθηκε για αυτό το προϊόν επειδή αποσκοπούσε στην ταυτόχρονη καταγραφή όχι λόγου και εικόνας, αλλά μουσικής και εικόνας, ώστε να είναι πιο εύκολο να παρουσιάζονται οι ταινίες της σε αίθουσες που δεν διέθεταν ορχήστρες για να συνοδεύουν τις προβαλλόμενες εικόνες. Η Warner Bros. αρχικά συνεργάστηκε με την Western Electric, όμως οι διαφορετικοί στόχοι που είχαν οι δύο εταιρείες προκάλεσαν συγκρούσεις, με αποτέλεσμα να μην ευδοκιμήσει η μεταξύ τους συνεργασία (Tankel 1978: 21-22).

Η τεχνολογία της Βίταφον χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά το 1926 στην ταινία *Don Juan* (IMDb), στην οποία ακουγόταν μουσική από τη φιλαρμονική ορχήστρα της Νέας Υόρκης και διάφορα ηχητικά εφέ, όμως δεν ακούγονταν τα λόγια των ηθοποιών (AFI Catalogue of Feature Films. The first 100 years 1893-1993). Σκηνοθέτης της ταινίας ήταν ο Alan Crosland, ο ίδιος που σκηνοθέτησε και την ταινία *Ο τραγουδιστής της τζαζ* ένα χρόνο αργότερα, καθώς η Warner Bros. είχε μείνει ικανοποιημένη από

την προηγούμενη δουλειά (Geduld 1975). Σύμφωνα με τον πρώτο κριτικό ταινιών της *New York Times* Mordaunt Hall, η παρουσίαση της ταινίας είχε σκοπό να εξοικειώσει το κοινό με τον ηχογραφημένο ήχο και το πέτυχε, καθώς προκάλεσε μεγάλη εντύπωση στο κοινό που την παρακολούθησε (Tankel 1978: 22-23). Η μεγάλη ανταπόκριση του κοινού μετά την πρεμιέρα απέδειξε πως ο *Don Juan* ήταν μία από τις μεγαλύτερες επιτυχίες της εποχής του, ξεπερνώντας ακόμα και τις ταινίες μεγαλύτερων κινηματογραφικών παραγωγών.

Προκειμένου η Warner Bros. να συνεχίσει να προσελκύει το κοινό εστίασε στην παραγωγή ηχητικών ταινιών, προσπαθώντας να τις βελτιώσει περισσότερο, όπως συνέβη με την ταινία *The Better 'Ole* (1926), στην οποία ο πρωταγωνιστής Sydney Chaplin, αδερφός του Charles Chaplin, ήταν ένα από τα δημοφιλή αστέρια του χώρου. Επίσης, η Warner Bros. άρχισε να ενώνει τον ήχο απευθείας με τους ερμηνευτές της οθόνης, ενώ η εναλλαγή μεταξύ των ηχητικών και των σιωπηλών τμημάτων στη διάρκεια της ταινίας ήταν ιδιαίτερα επιτυχημένη και έγινε ευρέως αποδεκτή με ενθουσιασμό.

Από το 1927 η εταιρία Fox Corporation αποτελούσε έναν από τους σημαντικούς αντιπάλους της Warner Bros. στην παραγωγή ηχητικών ταινιών. Η Fox πρωτοπόρησε επειδή τόλμησε να παρουσιάσει τρέχοντα γεγονότα μέσω ηχητικών ταινιών, χρησιμοποιώντας τη δική της τεχνική, τη Movietone. Την ίδια περίοδο που η Fox ανακοίνωνε πως το επόμενο βήμα της ήταν η παραγωγή ηχητικών ταινιών μεγάλου μήκους με διαλόγους, η Warner Bros. παρουσίαζε στο κοινό την ταινία *Ο τραγουδιστής της τζαζ*.

Οι πιο διάσημες ταινίες του βωβού κινηματογράφου εκείνης της εποχής ήταν οι ταινίες μεγάλου μήκους, οι οποίες ήταν πολεμικές ή ταινίες εποχής, με τις τελευταίες να θεωρούνται πιο κατάλληλες για την τεχνική της Βίταφον. Όμως, *Ο τραγουδιστής της τζαζ* προερχόταν από μια διαφορετική θεματολογία, εξίσου δημοφιλής εκείνη την εποχή, αυτή της εθνοτικής ιστορίας. Επίσης, μετά την επιτυχία του *Abie's Irish Rose* στο Μπρόντγουεϊ, ενός έργου με θρησκευτικό περιεχόμενο, ενισχύθηκε η παραγωγή ταινιών με τη συγκεκριμένη θεματολογία.

Η ταινία *Ο τραγουδιστής της τζαζ* αποδείχθηκε καθοριστικής σημασίας για την εξέλιξη των κινηματογραφικών ταινιών, γιατί η παραγωγός εταιρεία, Warner Bros., αξιοποίησε αυτή την πρωτοποριακή για την εποχή τεχνολογία, τη Βίταφον,

προκειμένου να καταγράψει ορισμένα από τα λόγια των ηθοποιών και όχι μόνο τα μουσικά κομμάτια που ακούγονται στην ταινία. Έτσι, αν και η συγκεκριμένη ταινία είναι κατά τα τρία τέταρτα βωβή, ωστόσο ήταν η πρώτη περίπτωση στην οποία υπάρχουν συγχρονισμένοι διάλογοι που ακούγονται κατά τη διάρκειά της, αν και μικρής έκτασης (Pfeiffer 2011). Η συμβολή της Warner Bros. στην εξέλιξη του κινηματογράφου με την παραγωγή αυτής της ταινίας ήταν τόσο σημαντική, ώστε της απονεμήθηκε τιμητικό Όσκαρ, μια σπουδαία διάκριση την οποία ειδικά τη δεκαετία του '20 χαίρονταν ελάχιστα.

Η ταινία εγκαινίασε την αστική διασκέδαση και σημείωσε εκπληκτική επιτυχία στο box office, κάτι που δεν περίμεναν ούτε οι ίδιοι οι δημιουργοί της, λόγω των νέων τεχνικών χαρακτηριστικών της (Musser 2011: 196 και Rogin 1992: 418). Τα υπέρογκα χρηματικά ποσά που κέρδισαν οι παραγωγοί σε συνδυασμό με το καπιταλιστικό οικονομικό σύστημα που άκμαζε στην Αμερική εκείνη την περίοδο, είχε ως αποτέλεσμα τα μεγάλα κινηματογραφικά στούντιο της εποχής να στραφούν με μεγάλο ενδιαφέρον προς αυτό το είδος ταινιών, παρόλο που στην αρχή είχαν υποτιμήσει τη συγκεκριμένη τεχνολογία (Tankel 1978: 21). Μάλιστα, υπήρξαν εταιρείες παραγωγής οι οποίες τροποποίησαν ταινίες τις οποίες είχαν ήδη κυκλοφορήσει στο παρελθόν ως βωβές (Shiff 2017). Λόγω της ανωτέρω αλλαγής νοοτροπίας, ο ρόλος της μουσικής έγινε σπουδαιότερος, οδηγώντας όλο και περισσότερους μουσικοσυνθέτες να ασχοληθούν με τη σύνθεση μουσικής για κινηματογραφικές ταινίες.

Παρόλ' αυτά, η ταινία χαρακτηρίστηκε μέτρια από πολλούς κριτικούς ταινιών κυρίως για τη θεματολογία της και την ηθοποιία των πρωταγωνιστών (Gioia 2000). Μάλιστα, κάποιοι δεν θεωρούσαν ότι ο Jolson ήταν αξιόλογος ηθοποιός, ενώ άλλοι τον χαρακτήρισαν αδιάφορο. Ισχυρίστηκαν ότι στους διαλόγους απήγγειλε τα λόγια του χωρίς να αποτυπώνεται κάποιο συναίσθημα στη φωνή του και δεν διέθετε τις λεπτές εκείνες αποχρώσεις στις εκφράσεις του προσώπου που χρειάζεται να αποτυπωθούν στις κινηματογραφικές κάμερες, ειδικά στις κοντινές λήψεις.

Ακόμα, η ηθοποιία του χαρακτηρίστηκε μελοδραματική και υπερβολική. Τα δάκρυα του Jolson στο τέλος του έργου, όταν ανέβηκε στη σκηνή να τραγουδήσει, κατακρίθηκαν από αρκετούς, ενώ ο συναισθηματισμός που προβάλλει ο ηθοποιός στην ταινία υποστηρίχθηκε ότι ταυτίζεται με τον γυναικείο συναισθηματισμό και γι'

αυτό συγκινεί κυρίως το συγκεκριμένο φύλο (Musser 2011: 198). Παράλληλα, θεωρήθηκε πως μ' αυτόν τον τρόπο δυσφημείται η εβραϊκή ταυτότητα.

Επίσης, η ταινία κατακρίθηκε καθώς πολλοί ισχυρίστηκαν πως το θεατρικό έργο στο οποίο στηρίχθηκε υποβιβάστηκε προκειμένου να ανταποκριθεί σε ένα ευρύτερο κοινό, αυτό του κινηματογράφου. Όμως, όσοι κατακρίνουν την κινηματογραφική ταινία ότι δεν ακολούθησε το θεατρικό έργο, δεν αντιλαμβάνονται τη σπουδαιότητα της δημιουργικής προσέγγισης του αρχικού έργου (Musser 2011: 203). Ακόμα ένα αρνητικό σημείο της ταινίας που επισημαίνει ο Hall (1927) είναι το γεγονός ότι η τεχνική Βίταφον δεν διακόπτεται ακριβώς τη χρονική στιγμή που πρέπει, με αποτέλεσμα να προλαβαίνουν να εμφανίζονται οι επόμενες σκηνές, ενώ η φωνή του τραγουδιστή παραμένει ίδιας έντασης, είτε η κάμερα είναι κοντά του είτε μακριά του.

Η αλήθεια είναι ότι χωρίς την καταγραφή της φωνής των ηθοποιών, η ταινία δεν θα είχε τον ίδιο αντίκτυπο στους θεατές. Μάλιστα ο Hall ανέφερε σε άρθρο του το 1927, αμέσως μετά την πρεμιέρα του έργου, ότι η τεχνολογία της Βίταφον ήταν πιο αποτελεσματική στην απόδοση των τραγουδιών, παρά στην απόδοση του διαλόγου μεταξύ των ηθοποιών, καθώς δεν κατάφερε να συλλάβει τις αποχρώσεις της προφορικής ομιλίας και τις διακυμάνσεις της φωνής (Hall 1927).

Ο Hall αποδίδει τη μεγάλη επιτυχία της ταινίας στη μουσική ερμηνεία του Jolson που ενθουσίασε το κοινό. Μάλιστα θεωρεί πως σε αρκετά σημεία η εικόνα διαρκεί περισσότερο από όσο χρειάζεται, καθώς ο σκηνοθέτης Alan Crosland θέλησε να τονίσει (στο πλαίσιο της υπόθεσης) τη συζήτηση και τις προσπάθειες του καλλιτεχνικού διευθυντή του πρωταγωνιστή να μην επιτρέψει στον συναισθηματισμό του Jack να καταστρέψει την επαγγελματική του πορεία.

Σύμφωνα με τον Gioia (2000), όταν ο Jolson τραγουδά η κίνηση του σώματός του ακολουθεί με άνεση το ρυθμό κάθε τραγουδιού, ενώ το βιμπράτο της φωνής του συνοδεύεται από εντυπωσιακές σωματικές κινήσεις που δημιουργούν ένα αρμονικό σύνολο επί σκηνής. Βασικό χαρακτηριστικό της ηθοποιίας του Jolson ήταν το ότι συνήθιζε να μιλάει ανάμεσα στους στίχους των τραγουδιών δίνοντας έμφαση σε συγκεκριμένες λέξεις και φράσεις, με αποτέλεσμα να εντείνεται η δραματοποίηση της σκηνής, συγχέοντας τα όρια ανάμεσα στον ηθοποιό και στον ήρωα/χαρακτήρα («Jolson effect») (Goldmark 2017: 778).

Με την τεχνική της Βίταφον, λοιπόν, αναδείχθηκε ο αυτοσχεδιασμός του Jolson, ο οποίος συνήθιζε να χρησιμοποιεί «πιασάρικες» φράσεις όπως το «Wait a minute, wait a minute, you ain't heard nothin' yet» και παράλληλα έγινε δυνατό να ακουστεί η φωνή του, η οποία ήταν ιδιαίτερα αναγνωρίσιμη και καλή (Goldmark 2017: 792 και 794). Η φωνή του Jolson είχε μεγάλο αντίκτυπο στο κοινό, κάτι που οι κινηματογραφικές αίθουσες το έλαβαν σοβαρά υπ' όψιν, ακόμα και στις περιπτώσεις όπου ο Jolson αντικαταστάθηκε από κάποιον άλλο τραγουδιστή επειδή οι αίθουσες δεν διέθεταν τον μηχανισμό της Βίταφον.

Ωστόσο, υπήρχε και ο αντίλογος σύμφωνα με τον οποίο η απόδοση του ρόλου από τον Jolson δεν ήταν ικανοποιητική, καθώς δεν κατάφερε να αποδώσει επαρκώς την αγάπη μάνας και γιου και τη θρησκευτική πίστη, δηλαδή τα δύο κεντρικά θέματα του έργου. Σύμφωνα μ' αυτή τη θέση, η καλής ποιότητας ηχητική απόδοση των τραγουδιών της ταινίας, σε αντίθεση με τη χαμηλής ποιότητας συνοδεία της ορχήστρας, έσωσε τα αρνητικά σημεία της ηθοποιίας του Jolson.

Μία, λοιπόν, από τις συνέπειες του ομιλούντος κινηματογράφου ήταν το γεγονός ότι ανάγκασε πολλούς ηθοποιούς να τερματίσουν την καριέρα τους, καθώς ήταν δύσκολη η προσαρμογή τους στα νέα δεδομένα, είτε επειδή δεν μπορούσαν να αρθρώσουν σωστά τις προτάσεις, είτε επειδή δεν μπορούσαν να αποστηθίσουν τα λόγια τους, είτε ακόμα επειδή δεν ήξεραν να μιλάνε σωστά. Άλλωστε, ο βωβός κινηματογράφος με τον οποίο ασχολούνταν έως τότε απαιτούσε κυρίως σωστή κινησιολογία του σώματος και εκφραστικότητα του προσώπου. Αυτό αποδεικνύεται και στη μετριότατη κριτική του Hall για την ηθοποιία όλων των συμμετεχόντων στην ταινία *Ο τραγουδιστής της τζαζ*, εξαιρώντας μόνο τον Al Jolson τον οποίο επαίνεσε τόσο ως τραγουδιστή όσο και ως ηθοποιό (Hall 1927).

Εκτός από τους ηθοποιούς που αντιμετώπισαν δυσκολίες λόγω της εμφάνισης του ομιλούντος κινηματογράφου, οι νέες ταινίες με ήχο και ομιλία («talkies») επέφεραν μεγάλα οικονομικά κέρδη στους επιχειρηματίες, με αποτέλεσμα να περιέλθουν σε δεινή θέση και οι επαγγελματίες μουσικοί (Mermey 1929). Στην αρχή με την εμφάνιση της κινηματογραφικής βιομηχανίας ευνοήθηκαν οι μουσικοί ορχήστρας και αυξήθηκαν οι κινηματογραφικές αίθουσες. Η ορχήστρα ήταν το πιο σημαντικό τμήμα της ταινίας και προσήλκυε το ενδιαφέρον του θεατή, καθώς ενίσχυε την υποβλητική ατμόσφαιρα της ταινίας. Η ζήτηση για μουσικούς αλλά και οι

οικονομικές απολαβές αυξήθηκαν κατακόρυφα λόγω της μεγάλης παραγωγής ταινιών.

Ιδιαίτερα *Ο τραγουδιστής της τζαζ* θεωρήθηκε μεγάλη εμπορική επιτυχία, καθώς έφερε κέρδη πολλαπλάσια από το κόστος παραγωγής. Και εφόσον η παραγωγή προσαρμόζεται στη ζήτηση, οι αίθουσες προβολών απομάκρυναν τις ορχήστρες που διέθεταν ή τις περιόρισαν. Ταυτόχρονα μειώθηκε το κόστος των ταινιών, αφού ο εξοπλισμός για τις ηχητικές ταινίες ήταν πιο οικονομικός από αυτόν για τις ορχήστρες (Mermey 1929: 303-304). Η επιτυχημένη εκμετάλλευση της εικόνας με συγχρονισμένο ήχο ήταν αυτό που καθόρισε την ραγδαία εξέλιξη των ταινιών με ήχο και διάλογο.

Αυτή η αλλαγή οδήγησε σε σύγκρουση τη μουσική και την κινηματογραφική βιομηχανία, καθώς η πρώτη υποστήριζε ότι η μηχανοποιημένη μουσική χάνει την πολιτισμική της αξία, ενώ άνθρωποι από το χώρο του θεάτρου, των οποίων τα συμφέροντα θίγονταν, ισχυρίζονταν ότι η μηχανοποίηση του θεάτρου υποβιβάζει την ποιότητα των μουσικών συνθέσεων. Ωστόσο, ο Mermey δεν αποδέχεται αυτές τις απόψεις και θεωρεί ότι οι τότε εξελίξεις στο χώρο της μουσικής δεν σημαίνουν ότι θα χάσουν τη δουλειά τους πολλοί μουσικοί, αλλά ότι θα αυξηθεί ο ανταγωνισμός, θα απομακρυνθούν από το χώρο όσοι δεν είναι αρκετά καλοί και θα ξεχωρίσουν οι μουσικοί με ιδιαίτερες δεξιότητες, οι οποίοι ενδεχομένως να αμείβονται καλύτερα (1929: 305-307).

Ακόμα μία αλλαγή που επήλθε λόγω της μετατροπής του βωβού κινηματογράφου σε ομιλούντα ήταν η δημιουργία μιας νέας σχέσης ανάμεσα στον σκηνοθέτη και στο προϊόν της οθόνης (Rosenberg 2002: 29-30). Στο βωβό κινηματογράφο ο σκηνοθέτης μπορούσε να μιλάει κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων, όπως για παράδειγμα να σχολιάζει και να καθοδηγεί. Στις ηχητικές ταινίες η φωνή που ακούγεται πια είναι αυτή του ηθοποιού και γι' αυτό δόθηκε έμφαση στην σκηνοθεσία και όχι στη σχέση σκηνοθέτη-ηθοποιού. Ακόμα, εμφανίζεται το τυπωμένο σενάριο και δίνεται βαρύτητα στην απόδοσή του από τον ηθοποιό, με αποτέλεσμα ο σκηνοθέτης να βρίσκεται πλέον πιο κοντά στον θεατή. Αυτό αποδεικνύεται στην σκηνή όπου ο Jack επιστρέφει στο πατρικό και παίζει πιάνο στη μητέρα του. Σ' αυτό το σημείο υπάρχει αυθορμητισμός και αυτοσχεδιασμός από τους δύο ηθοποιούς, ενώ η κάμερα συλλαμβάνει το απρόσμενο και ξαφνικό.

Κλείνοντας, αξίζει να αναφερθεί ότι σύμφωνα με τον Tankel (1978: 25) η μετατροπή των ταινιών από βωβές σε ηχητικές ήταν μια συνεχής διαδικασία, η οποία είχε ξεκινήσει πριν ακόμα προβληθεί η ταινία *Don Juan* της Warner Bros. Γι' αυτόν, *Ο τραγουδιστής της τζαζ* άσκησε επιρροή στη μετατροπή του κινηματογράφου από βωβού σε ομιλούντα, όμως δεν ήταν η βασική αιτία αυτής της μετατροπής. Ούτε οι σχετικές ενέργειες των κινηματογραφικών εταιριών ήταν αυτές που οδήγησαν σ' αυτή τη μετατροπή. Το κοινό ήταν αυτό που οδήγησε σ' αυτή την αλλαγή, μέσω της αντίδρασής του στον νέο τρόπο ψυχαγωγίας. Αυτό ήταν που κατήυθνε τους παραγωγούς να εφεύρουν πιο ελκυστικούς τρόπους προβολής των ταινιών και αυτό ήταν που οδήγησε τη συγκεκριμένη ταινία στην επιτυχία.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Ο τραγουδιστής της τζαζ: Οπτικοακουστική προσέγγιση

Στο δεύτερο κεφάλαιο μελετάται σε βάθος η ταινία *Ο τραγουδιστής της τζαζ* (1927) του Alan Crosland. Το γεγονός ότι θεωρείται η πρώτη ταινία στην ιστορία του ομιλούντος κινηματογράφου παρά το γεγονός ότι οι διάλογοι είναι σύντομης διάρκειας, την καθιστά αξιοσημείωτη και ενδιαφέρουσα για μελέτη.

Αρχικά, παρουσιάζονται τα πραγματολογικά στοιχεία της ταινίας και η περίληψή της και στη συνέχεια ακολουθεί η ανάλυση και ο σχολιασμός, που στηρίζονται τόσο σε κινηματογραφικά στοιχεία όσο και σε μουσικά, ενώ γίνεται προσπάθεια να ερμηνευθεί η χρήση τους και η μεταξύ τους σχέση. Δίνεται έμφαση κυρίως στα στοιχεία αυτά των οποίων η λειτουργία κρίνεται σημαντική για την προώθηση της υπόθεσης, για τα τεχνολογικά δεδομένα της εποχής και για την πρόσληψη από τον θεατή.

Μεγάλη έκταση καταλαμβάνει η παρουσίαση και ο σχολιασμός των τραγουδιών και των διαλόγων που ακούγονται στην ταινία, ενώ παρουσιάζεται η σχέση τους με την υπόθεση της ταινίας και τις σκηνές με τις οποίες σχετίζονται. Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με αναφορά στους λόγους που καθιστούν την ταινία σημαντική στην ιστορία του κινηματογράφου και αναφέρονται οι διακρίσεις, οι βραβεύσεις και τα ριμέικ της ταινίας που επιβεβαιώνουν την ιδιαίτερη θέση της.

Εν συντομία, πρόκειται κατά βάση για βωβή ταινία, επομένως η μουσική επένδυση είναι αναμενόμενη και λειτουργεί πολλαπλά. Το πιο σημαντικό χαρακτηριστικό της ταινίας είναι η αξιοποίηση της τεχνολογίας Βίταφον, με την οποία ήταν εφικτή η ταυτόχρονη καταγραφή μουσικής και εικόνας. Μάλιστα σε ένα συγκεκριμένο σημείο της ταινίας καταγράφηκε και η ομιλία των ηθοποιών, χωρίς αυτό να περιλαμβάνεται στα αρχικά σχέδια των παραγωγών.

Γενικότερα, στα σημεία όπου υπάρχει ορχηστρική μουσική, κατά κύριο λόγο χρησιμοποιείται ενισχυτικά προκειμένου να τονίσει τα συναισθήματα των ηρώων και να τα μεταδώσει με αμεσότητα στους θεατές. Επίσης, σχεδόν όλα τα τραγούδια που ερμηνεύονται από τον πρωταγωνιστή Al Jolson ανήκουν στη δική του δισκογραφία και ήταν γνωστά στο κοινό της εποχής. Τέλος, γίνεται αναφορά και στη χρήση των μεσότιτλων, καθώς η λειτουργία τους ήταν απαραίτητη και κατατοπιστική στον βωβό κινηματογράφο.

2α. Πραγματολογικά στοιχεία και περίληψη

Τίτλος: *The Jazz Singer* (ελληνική μετάφραση *Ο τραγουδιστής της τζαζ*)

Χρονολογία παραγωγής: 1927

Πρώτη προβολή: 6 Οκτωβρίου 1927, ΗΠΑ, Νέα Υόρκη, Warner Theatre

Περίοδος προβολής: 1927

Διάρκεια: 88' και 96' (με τη μουσική της εισαγωγής και του κλεισίματος)

Χρώμα: Ασπρόμαυρη

Είδος: Δράμα, Μιούσικαλ, Ρομάντζο

Σκηνοθέτης: Alan Crosland

Βοηθός Σκηνοθέτη: Gordon Hollingshead

Παραγωγός: Darryl F. Zanuck

Παραγωγή: Warner Bros. (A Warner Brothers Picture), The Vitaphone Corp.

Σεναριογράφοι: Samson Raphaelson, Alfred A. Cohn, Jack Jarmuth, από το βιβλίο του Samson Raphaelson «The Day of Atonement»

Επόπτης σεναρίου: Kathryn Scola

Πρωταγωνιστούν: Al Jolson (ως Jack/Jakie Rabinowitz/Robin), May McAvoy (ως Mary Dale), Warner Oland (ως Cantor Rabinowitz), Eugenie Besserer (ως Sara Rabinowitz), Otto Lederer (ως Moisha Yudelson), Robert/Bobby Gordon (ως Jakie Rabinowitz, στην ηλικία των 13 ετών), Richard Tucker (ως Harry Lee), Yossele Rosenblatt (ως ο εαυτός του, ο Πρωτοψάλτης Joseff Rosenblatt)

Μουσική: Louis Silvers

Συνθέτες / Στιχουργοί: Louis Silvers, Irving Berlin, James V. Monaco

Επεξεργασία εικόνας / Φωτογραφία: Hal Mohr, Frank Zucker

Μοντάζ: Harold McCord

Ντεκόρ: Albert C. Wilson

Τμήμα ηχοληψίας: Gerald W. Alexander, Harvey Cunningham, George Groves, Ben Harper, Nathan Levinson, William A. Mueller, William Schwartz, James V. Swartz

Τμήμα μουσικής: Louis Silvers (μουσικός διευθυντής της Vitaphone Orchestra), Maurice Amsterdam, Max Amsterdam, A. Brain, A. Briglio, David Crocov, P. Finstein, Bert Fiske, H. Golub, O. Hoffman, F.C. Kendall, B. Klayzkin, I. Miccoli, F. Moritz, P. Perrier, J. Pfeiffer, A. Raimondi, Edmund Ross, Morris Stoloff, Jim Water

Χορογράφος: Ernest Belcher

Οπτικά εφέ: Nugent Slaughter

Τεχνικό τμήμα: Alpharetta, Lewis Geib, Esdras Hartley, Fred Jackman, F.N. Murphy, Victor Vance



Αφίσα ταινίας

Περίληψη ταινίας

Ο Jack Rabinowitz είναι γιος ενός Εβραίου υπεύθυνου της συναγωγής, του Cantor Rabinowitz, και της Sara Rabinowitz, οι οποίοι ζουν στο Μανχάταν της Νέας Υόρκης. Από μικρή ηλικία φάνηκε η έφεσή του στη τζαζ μουσική και γι' αυτό το μεγαλύτερο όνειρό του ήταν να γίνει τραγουδιστής του συγκεκριμένου είδους. Όμως η επιθυμία του έρχεται σε σύγκρουση με τις βλέψεις του πατέρα του γι' αυτόν, αφού επιθυμεί να τον διαδεχθεί ως πρωτοβάλλτη στη συναγωγή. Αναπόφευκτα προκαλείται σύγκρουση ανάμεσα στον πατέρα και στο γιο, ειδικά αφότου ο πατέρας ενημερώνεται από τον Moisha Yudelson ότι ο γιος του ερμηνεύει τζαζ σε ένα μπαρ-καφέ. Αφού τον χτυπάει για να τον συνετίσει, ο γιος του αποφασίζει να φύγει από το σπίτι. Αρκετά χρόνια μετά και αφού ο Jack Rabinowitz έχει αλλάξει το όνομά του σε Jack Robin, έχει γίνει ένας ταλαντούχος τραγουδιστής της τζαζ, χωρίς όμως φήμη. Κάποια στιγμή του δίνεται η ευκαιρία να αποκαλύψει το ταλέντο του στο τραγούδι και τότε γνωρίζει την Mary Dale, χορεύτρια του μουσικού θεάτρου, η οποία θα ασκήσει επίδραση στην εξέλιξή του στο χώρο της μουσικής.

Παρόλο που ο πατέρας του Jack τον έχει απαρνηθεί, σε αντίθεση με τη γεμάτη κατανόηση μητέρα του, ο Jack προσπαθεί να προσεγγίσει ξανά τον πατέρα του, όμως δέχεται την απόρριψη για δεύτερη φορά. Λίγο καιρό αργότερα, ο πατέρας του είναι βαριά άρρωστος και ο Jack καλείται να επιλέξει ανάμεσα στη μεγάλη του αγάπη, το τραγούδι αφενός, και στην οικογένεια και την πίστη του αφετέρου: την ημέρα της πρόβας για τη μεγάλη παράσταση του Μπρόντγουεϊ στην οποία συμμετέχει ως πρωταγωνιστής, του ζητείται να τραγουδήσει στη θέση του πατέρα του την προσευχή Κολ Νίντρε (Kol Nidre) για το Γιόμ Κιπούρ (Yom Kippur), μια από τις σημαντικότερες εβραϊκές γιορτές. Μετά από έντονη εσωτερική διαμάχη, ο Jack επιλέγει να παρευρεθεί στη συναγωγή, δίνοντας χαρά στον ετοιμοθάνατο πατέρα του, ο οποίος τον συγχωρεί και τον αποδέχεται. Τελικά, η επαγγελματική του πορεία ακολουθεί το δρόμο της και, έτσι, ο Jack γίνεται ένας σπουδαίος τραγουδιστής της τζαζ.

2β. Ανάλυση και σχολιασμός

Time code		Κινηματογραφικά στοιχεία	Μουσικά στοιχεία	Μουσικά και κινηματογραφικά εξαγόμενα
1η Ενότητα: 00:00 - 04:33		Ο τίτλος της ταινίας σε μαύρο φόντο (<i>The Jazz Singer</i>)	Ουβερτούρα (Overture): Τσαϊκόφσκι «Ρωμαίος και Ιουλιέτα» (1868)	
2η Ενότητα: 04:34-6:23	1η Υπ.: 04:34-05:32	- Τίτλοι αρχής (παρουσίαση όλων των συντελεστών)	Επανάληψη της Ουβερτούρας που προηγήθηκε	
	2η Υπ.: 05:33-05:49	- Μεσότιτλος	Συνεχίζει να ακούγεται η μελωδία της ουβερτούρας	Ενώ ακούγεται η μελωδία του Τσαϊκόφσκι, ο μεσότιτλος προιδεάζει τον θεατή για την υπόθεση του έργου, καθώς αναφέρει ότι σε κάθε ζωντανή ψυχή υπάρχει ένα πνεύμα που θέλει απελπισμένα να εκφραστεί, ενώ παραλληλίζει την τζαζ μουσική με την θρησκευτική προσευχή (το κεντρικό θέμα του έργου)
	3η Υπ.: 05:50-06:00	- Μεσότιτλος - Εβραϊκό γκέτο Νέας Υόρκης - Απροσδιόριστος χρόνος	Συνεχίζει να ακούγεται η μελωδία της ουβερτούρας	Δίνονται πληροφορίες για την τοποθεσία στην οποία εξελίσσεται η υπόθεση. Πρόκειται για το εβραϊκό γκέτο της Νέας Υόρκης. Επίσης, γίνεται αναφορά στη μουσική που χαρακτηρίζεται παλαιότερη και από τον ίδιο τον πολιτισμό, δίνοντας έμφαση στη σπουδαιότητά της, αφού αποτελεί το κεντρικό θέμα της ταινίας.

	4η Υπ.: 06:01- 06:23	- Εξωτερικά πλάνα από τους δρόμους του εβραϊκού γκέτο	Ελαφριά μουσική	Η μουσική συνοδεύει τις σκηνές από την καθημερινή ζωή των εβραίων μεταναστών στο γκέτο. Είναι ευχάριστη και τονίζει την ανεμελιά που χαρακτηρίζει τις σκηνές που παρουσιάζονται, ειδικά όταν βλέπουμε τα παιδιά που παίζουν. Οι λήψεις γίνονται από ψηλά ώστε να φαίνονται περισσότερα.
3η Ενότητα: 6:24-17:28	1η Υπ.: 06:24- 07:24	- Εσωτερικό πλάνο σπιτιού Rabinowitz - Cantor Rabinowitz - Sara Rabinowitz - Μεσότιτλοι	Βαριά μουσική	Ο πρώτος μεσότιτλος μας ενημερώνει για τον ήρωα-πατέρα που βλέπουμε πρώτο. Ακολουθεί άλλος ένας που μας πληροφορεί για την ηρωίδα-μητέρα, ενώ οι υπόλοιποι αφορούν την υπόθεση του έργου. Η βαριά μουσική μας προϊδεάζει για την επικείμενη σύγκρουση.
	2η Υπ.: 07:25- 08:39	- Εσωτερικό πλάνο σε μπαρ - Jakie Rabinowitz (σε μικρή ηλικία) - Moisha Yudleson - Μεσότιτλοι	Μετά από μια σύντομη μελωδία ακολουθεί το πρώτο τραγούδι της ταινίας, το «My Gal Sal»	Και εδώ υπάρχει μεσότιτλος που μας πληροφορεί για τους νέους ήρωες που εμφανίζονται. Ενώ ο Jakie τραγουδά, η κάμερα δείχνει τον ξαφνιασμένο Yudelson και τις αντιδράσεις του.

3η Υπ.: 08:40- 10:25	<ul style="list-style-type: none"> - Εσωτερικό πλάνο σπιτιού Rabinowitz - Εξωτερικό πλάνο δρόμου - Cantor Rabinowitz - Sara Rabinowitz - Moisha Yudleson - Μεσότιτλοι 	Μουσικό θέμα με γρήγορο ρυθμό στην αρχή. Μουσικό θέμα με ήρεμο και έντονο ρυθμό (εναλλασσόμενο) στη συνέχεια.	<p>Η υπόθεση επανέρχεται στους ανήσυχους γονείς, ενώ εναλλάσσονται τα πλάνα στο δρόμο και στο σπίτι. Παράλληλα ακούγεται μια ενιαία μελωδία σε γρήγορο ρυθμό και για τα δύο πλάνα, που ταιριάζει με το τρέξιμο του Yudleson. Όταν ο Yudleson ανακοινώνει τι είδε στον πατέρα, η μουσική γίνεται έντονη εκφράζοντας τη σοβαρότητα του γεγονότος.</p>
4η Υπ.: 10:26- 11:17	<ul style="list-style-type: none"> - Εσωτερικό πλάνο σε μπαρ - Jakie Rabinowitz - Cantor Rabinowitz 	Ακούγεται το τραγούδι «Waiting for the Robert E. Lee», το οποίο διακόπτεται από ένα βαρύ μουσικό θέμα.	<p>Ο Jakie τραγουδά το δεύτερο τραγούδι ενώ ταυτόχρονα χορεύει. Η παράσταση διακόπτεται στο 10:53 όταν βλέπει ξαφνικά τον πατέρα του και ακούμε πάλι το βαρύ μουσικό θέμα.</p>
5η Υπ.: 11:18- 14:15	<ul style="list-style-type: none"> - Εσωτερικό πλάνο σπιτιού Rabinowitz - Cantor Rabinowitz - Sara Rabinowitz - Jakie Rabinowitz - Μεσότιτλοι 	Η μουσική χαρακτηρίζεται από ένταση και γρήγορο ρυθμό με επαναλαμβανόμενο μοτίβο.	<p>Η μουσική γίνεται σταδιακά όλο και πιο έντονη με αποκορύφωμα τη στιγμή που ο πατέρας χτυπάει το γιο του για να τον τιμωρήσει, ενώ η μητέρα απελπισμένη κλαίει και χτυπιέται. Η μουσική επανέρχεται σε ήρεμους ρυθμούς μετά την τιμωρία του γιου.</p>

	6η Υπ.: 14:16- 17:28	- Εσωτερικό πλάνο συναγωγής - Cantor Rabinowitz - Sara Rabinowitz - Moisha Yudleson και - Εσωτερικό πλάνο σπιτιού Rabinowitz - Jakie Rabinowitz - Μεσότιτλοι	Ίδιο μουσικό θέμα με την προηγούμενη υποενότητα και ο εβραϊκός ύμνος «Kol Nidre» (15:14-17:28)	Καθώς οι γονείς βρίσκονται στη συναγωγή και ο πατέρας ψέλνει, βλέπουμε σκηνές από το πατρικό σπίτι όπου επιστρέφει ο γιος για να πάρει τη φωτογραφία της μητέρας του (μουσική off-screen). Η θρησκευτική μουσική προσδίδει συγκινησιακή φόρτιση στη σκηνή.
4η Ενότητα: 17:29-26:12	17:29- 26:12	- Εσωτερικό πλάνο στο μαγαζί Coffee Dan's - Jack Robin (ο Jakie Rabinowitz ενήλικας) - Mary Dale - Παρέλευση αρκετών χρόνων - Μεσότιτλοι	Αλλαγή σε πιο χαρούμενο μουσικό θέμα. Η πρώτη ζωντανή ομιλία ακούγεται με το τραγούδι «Dirty Hands, Dirty Face» (19:02-21:56). Ακολουθεί η φράση «Wait a minute, wait a minute, you ain't heard nothin' yet. Wait a minute, I tell ya. You ain't heard nothin' yet! You wanna hear 'Toot, Toot, Tootsie'? All right, hold on, hold on». Στη συνέχεια ακούγονται οι οδηγίες του Jack προς την ορχήστρα και έπειτα το τραγούδι «Toot, Toot, Tootsie» (22:17-24:05) Επανέρχεται το ήρεμο μουσικό θέμα.	Τα χρόνια πέρασαν (σύμφωνα με τον μεσότιτλο) και ο Jakie έχει μεγαλώσει και έχει αλλάξει το όνομά του σε Jack Robin. Το ευχάριστο μουσικό θέμα ταιριάζει με τον ενθουσιασμό του ήρωα ο οποίος τρώει με όρεξη, αλλά και με τη διάθεση των θαμώνων που διασκεδάζουν στο μαγαζί χορεύοντας. Ο πρωταγωνιστής ερμηνεύει το πρώτο τραγούδι ως ενήλικας ενώ ακούγονται τα μουσικά όργανα της ορχήστρας από πίσω του, αλλά και τα χειροκροτήματα του κοινού. Ακολουθεί και το δεύτερο τραγούδι με έντονες χορευτικές κινήσεις. Ο συνδυασμός ζωντανού ήχου και εικόνας προκαλεί έντονα συναισθήματα χαράς στους θεατές.

<p>5η Ενότητα: 26:13-28:55</p>	<p>26:13-28:55</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Εσωτερικό πλάνο σπιτιού Rabinowitz - Cantor Rabinowitz - Sara Rabinowitz - Νεαρός μαθητής - Moisha Yudleson - Μεσότιτλοι 	<p>Ήρεμη και ευχάριστη μελωδία. Έντονη μελωδία με πιτσικάτο και σταδιακή κορύφωση.</p>	<p>Ο μεσότιτλος βοηθάει στη μεταφορά του θεατή στο πατρικό σπίτι του Jack. Η μελωδία που ακούγεται αρχικά ταιριάζει με το ήρεμο κλίμα που επικρατεί στο σπίτι και με τη χαρά της μητέρας που μαθαίνει για τις επιτυχίες του γιου της στο γράμμα του. Η μελωδία αλλάζει και γίνεται απότομη μόλις ο πατέρας διαβάζει το γράμμα.</p>
<p>6η Ενότητα: 28:56-37:59</p>	<p>1η Υπ.: 28:56-32:10</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Εσωτερικό πλάνο θεάτρου - Jack Robin - Mary Dale - Σικάγο - Μεσότιτλοι 	<p>Χαρούμενη και χορευτική μελωδία. Ρομαντικό μουσικό θέμα (βαλς) στο οποίο επικρατούν τα βιολιά.</p>	<p>Ο πρώτος μεσότιτλος μας πληροφορεί για τους επαγγελματικούς σταθμούς του ήρωα που δεν παρουσιάζονται στην ταινία. Ακούγονται τα χειροκροτήματα του κοινού υπό τον ήχο της χορευτικής μουσικής της παράστασης. Η μελωδία γίνεται πιο ρομαντική όταν το ζευγάρι (ο Jack και η Mary) συνομιλεί.</p>
	<p>2η Υπ.: 32:11-32:38</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Εξωτερικό πλάνο χώρου εκδηλώσεων - Jack Robin - Φίλος του Jack - Σικάγο 	<p>Ακούγεται το Savino's "Symphonic Love Theme No. 1", "Andante mesto"</p>	<p>Μεταφερόμαστε σε έναν δρόμο του Σικάγου, έξω από έναν χώρο εκδηλώσεων, όπου θέλει να μπει ο Jack. Η μουσική είναι συνοδευτική.</p>

	3η Υπ.: 32:39- 34:36	- Εσωτερικό πλάνο χώρου εκδηλώσεων - Jack Robin - Yossele Rosenblatt - Σικάγο	Ακούγεται ο εβραϊκός ύμνος «Kaddish»	Ακούμε τον ύμνο από τον ίδιο τον Rosenblatt, κάτι που δίνει ζωντάνια και αμεσότητα στη σκηνή. Ο ύμνος θυμίζει στον Jack τον πατέρα του στη συναγωγή (33:51-34:15), καθώς η εικόνα του Rosenblatt αντικαθίσταται από την εικόνα του πατέρα.
	4η Υπ.: 34:37- 37:59	- Εξωτερικό πλάνο στο σταθμό των τρένων - Jack Robin - Συνάδελφοι του Jack - Σικάγο - Μεσότιτλοι	Χαρούμενη και αισιόδοξη μελωδία. Μελωδία με πιτσικάτο και χιουμοριστικό τόνο. Ήχος καμπάνας και τρένου. Δυνατή μελωδία με ένταση και κορύφωση. Έμφαση στα έγχορδα.	Οι μελωδίες που ακούγονται συμβαδίζουν με τα συναισθήματα του ήρωα, ιδίως όταν συνειδητοποιεί ότι θα ξαναδεί τη μητέρα του μετά από τόσα χρόνια. Ο ενθουσιασμός αποκαλύπτεται με τη χαρούμενη μουσική, τις χορευτικές κινήσεις και την χαμογελαστή έκφραση του προσώπου του Jack.
7η Ενότητα: 38:00-52:18	1η Υπ.: 38:00- 39:46	- Εσωτερικό πλάνο σπιτιού Rabinowitz - Sara Rabinowitz - Φίλη της οικογένειας - Moisha Yudleson - Cantor Rabinowitz - Νέα Υόρκη - Μεσότιτλοι	Χαρούμενο και κωμικό μουσικό θέμα.	Η μελωδία ταιριάζει με το κωμικό στοιχείο της σκηνής, καθώς όλοι έχουν αγοράσει το ίδιο ακριβώς δώρο για τον πατέρα (ένα σάλι προσευχής).
	2η Υπ.: 39:47- 40:32	- Εξωτερικό πλάνο δρόμου και σπιτιού Rabinowitz - Jack Robin - Moisha Yudleson - Μεσότιτλοι	Γρήγορο μουσικό θέμα.	Η αγωνιώδης μελωδία ταιριάζει με το βιαστικό βηματισμό του ήρωα και με τον ενθουσιασμό των δύο ηρώων όταν συναντιούνται.

	<p>3η Υπ.: 40:33- 46:57</p>	<p>- Εσωτερικό πλάνο σπιτιού Rabinowitz - Sara Rabinowitz - Jack Robin - Cantor Rabinowitz - Μεσότιτλοι</p>	<p>Ακούγεται το «Melodic Agitato» (Savino). Η μελωδία είναι τρυφερή, ρομαντική και ήρεμη. Ακούγεται το τραγούδι «Blue Skies» (44:10-46:57), κατά τη διάρκεια του οποίου ο Al Jolson ο τραγουδά και ο παίζει πιάνο. Παράλληλα ακούμε ο τον πρώτο διάλογο μεταξύ των ηρώων (45:00-46:27), αλλά και το «Stop!» του πατέρα (46:56)</p>	<p>Αποτελεί την πιο χαρακτηριστική σκηνή του έργου, καθώς η κάμερα απαθανατίζει ζωντανά τον Al Jolson να τραγουδά και να συνδιαλέγεται με τη μητέρα του. Πρόκειται για τη σκηνή με τον μεγαλύτερο ζωντανό διάλογο της ταινίας. Το χαρούμενο κλίμα που έχει δημιουργηθεί από το τραγούδι διακόπτεται απότομα από την κραυγή του πατέρα «Stop!», οπότε σταματάμε να ακούμε τη ζωντανή ομιλία των ηθοποιών.</p>
	<p>4η Υπ.: 46:58- 52:18</p>	<p>- Εσωτερικό πλάνο σπιτιού Rabinowitz - Sara Rabinowitz - Jack Robin - Cantor Rabinowitz - Μεσότιτλοι</p>	<p>Παρατεταμένη σιωπή (46:58-47:19). Μουσική αγωνίας, με σταδιακά αυξανόμενη ένταση. Εναλλαγές ήρεμου και έντονου μουσικού θέματος.</p>	<p>Η παρατεταμένη σιωπή εντείνεται με τα κοντινά πλάνα στο ξαφνιασμένο πρόσωπο του πατέρα, ενώ η κορύφωση της μουσικής που ακούγεται συμπίπτει με την επίπληξη του πατέρα προς τον γιο, λόγω των μουσικών του επιλογών. Ο τεταμένος ρυθμός της μουσικής εκφράζει την προβληματική σχέση πατέρα και γιου, ενώ το ήρεμο μουσικό θέμα «ντύνει» τις προσπάθειες του γιου να προσεγγίσει τον πατέρα του. Πρόκειται για τη σκηνή με τον μεγαλύτερο διάλογο με χρήση μεσότιτλων.</p>

<p>8η Ενότητα: 52:19-01:02:57</p>	<p>1η Υπ.: 52:19-55:43</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Εσωτερικό πλάνο στο θέατρο Broadway - Mary Dale - Jack Robin - Harry Lee (Υπεύθυνος θεάτρου) - Χορεύτριες - Χορογράφος - Μεσότιτλοι 	<p>Χαρούμενο μουσικό θέμα κατά τη διάρκεια των χορευτικών προβών. Ρομαντική μουσική.</p>	<p>Ο αρχικός μεσότιτλος μας πληροφορεί ότι βρισκόμαστε στο θέατρο του Broadway, όπου οι ήρωες κάνουν πρόβες. Το μουσικό θέμα λειτουργεί συνοδευτικά, ενώ όταν το ζευγάρι συνομιλεί επανέρχεται το ρομαντικό μουσικό θέμα.</p>
	<p>2η Υπ.: 55:44-56:53</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Εσωτερικό πλάνο σπιτιού Rabinowitz - Moisha Yudleson - Sara Rabinowitz - Cantor Rabinowitz - Νοσοκόμα - Μεσότιτλοι 	<p>Θλιβερό μουσικό θέμα.</p>	<p>Ο μεσότιτλος μας μεταφέρει στο πατρικό του Jack και η μελαγχολική μελωδία μας προετοιμάζει για την κρίσιμη κατάσταση του πατέρα.</p>
	<p>3η Υπ.: 56:54-01:02:57</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Εσωτερικό πλάνο στο θέατρο Broadway - Mary Dale - Jack Robin - Moisha Yudleson - Harry Lee - Εργαζόμενοι του θεάτρου - Χορεύτριες - Μεσότιτλοι 	<p>Χαρούμενο μουσικό θέμα κατά τη διάρκεια των προβών. Κωμικό μουσικό θέμα (με χρήση πιτσικάτο) και θλιβερή μουσική.</p>	<p>Και σε αυτή τη σκηνή τα μουσικά θέματα ακολουθούν τα συναισθήματα και την ψυχολογία των ηρώων.</p>
<p>9η Ενότητα: 01:02:58</p>	<p>1η Υπ.: 01:02:58-01:05:12</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Παραμονή της Ημέρας της Εξιλέωσης - Εσωτερικό πλάνο σπιτιού Rabinowitz - Cantor Rabinowitz - Sara Rabinowitz - Γιατρός - Νοσοκόμα - Μεσότιτλοι 	<p>Θλιβερό μουσικό θέμα.</p>	<p>Λόγω της άσχημης κατάστασης της υγείας του πατέρα, το μουσικό θέμα που ακούγεται είναι θλιβερό και μελαγχολικό.</p>

	<p>2η Υπ.: 01:05:13- 01:06:26</p>	<p>- Εσωτερικό πλάνο σε απροσδιόριστη τοποθεσία - Moisha Yudleson - Εβραίοι, μέλη της συναγωγής - Μεσότιτλοι</p>	<p>Μελωδία με ένταση όταν σκέφτονται ποιος θα τραγουδήσει το Kol Nidre.</p>	<p>Η σκηνή είναι κωμική και μεταφέρει ένα ευχάριστο κλίμα στον θεατή, σπάζοντας την θλίψη που έχει προκληθεί από την προηγούμενη σκηνή. Ακούμε τον ήχο της μαγκούρας του Yudleson που χτυπά κατά λάθος το χέρι του άλλου Εβραίου, κάτι που κάνει τη σκηνή πιο κωμική, ελαφρύνοντας το κλίμα για τον θεατή.</p>
	<p>3η Υπ.: 01:06:27- 01:20:21</p>	<p>- Εσωτερικό πλάνο στο θέατρο Broadway - Mary Dale - Jack Robin - Moisha Yudleson - Sara Rabinowitz - Harry Lee - Εργαζόμενοι του θεάτρου - Χορεύτριες - Μεσότιτλοι</p>	<p>Τα μουσικά θέματα που ακούγονται είναι ποικίλα και εναλλάσσονται. Άλλοτε το θέμα είναι χαρούμενο, άλλοτε αγωνιώδες και άλλοτε ρομαντικό. Ο Al Jolson τραγουδά ακόμα ένα τραγούδι, το «Mother of Mine, I Still Have You» (01:15:44-01:18:43) και καταχειροκροτείται.</p>	<p>Το αρχικό μουσικό θέμα είναι χαρούμενο και ταιριάζει με τη μουσική της θεατρικής παράστασης του Broadway και τις κινήσεις των χορευτών. Κυρίως, όμως, η μουσική ακολουθεί τα συναισθήματα των ηρώων, ενώ η κάμερα κάνει κοντινές λήψεις στα πρόσωπά τους για να αποτυπώσει τις λεπτές αποχρώσεις. Επικρατεί το μουσικό μοτίβο που υπογραμμίζει την απελπισία του ήρωα, ο οποίος είναι μπερδεμένος επειδή πρέπει να διαλέξει την καριέρα του ή την οικογένειά του.</p>

<p>4η Υπ.: 01:20:22- 01:27:23</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Εσωτερικό πλάνο σπιτιού Rabinowitz - Cantor Rabinowitz - Sara Rabinowitz - Jack Robin - Moisha Yudleson - Mary Dale - Harry Lee - Νοσοκόμα - Γιατρός - Μεσότιτλοι 	<p>Η σκηνή ξεκινά με το ίδιο αγωνιώδες μουσικό θέμα της αμέσως προηγούμενης σκηνής. Στη συνέχεια ακολουθεί μια μικρή περίοδος κατά την οποία η μελωδία είναι ήρεμη και τρυφερή, ενώ μέχρι το τέλος σταδιακά κορυφώνεται με τη χρήση κρουστών οργάνων.</p>	<p>Το προηγούμενο μουσικό μοτίβο της αγωνίας μεταφέρεται στο πλάνο της μητέρας ενώνοντας τις δύο σκηνές. Ακόμα, όταν ο Jack πλησιάζει τον πατέρα του στο κρεβάτι, τα πλάνα των δύο ηρώων είναι κοντινά, ενώ στο μουσικό κομμάτι που ακούγεται επικρατούν τα έγχορδα, κυρίως τα βιολιά, επιτείνοντας την τρυφερότητα της σκηνής. Όταν εμφανίζονται η Mary και ο Harry Lee, το μουσικό θέμα αποκτά ένταση και ταχύτητα, ενώ ακούγονται ηχηρά κρουστά, ιδίως όταν ο Lee προσπαθεί να πείσει τον Jack να γυρίσει στο θέατρο λέγοντάς του ότι είναι ένας τραγουδιστής της τζαζ. Η κάμερα μετακινείται γρήγορα από πρόσωπο σε πρόσωπο αυξάνοντας την ένταση και την αγωνία του θεατή.</p>
<p>5η Υπ.: 01:27:24- 01:28:06</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Πρόγραμμα παράστασης - Εσωτερικό πλάνο στο θέατρο Broadway - Θεατές παράστασης - Εκπρόσωπος θεάτρου - Μεσότιτλοι 	<p>Θλιβερό μουσικό θέμα</p>	<p>Από τον μεσότιτλο, με λιτό και έμμεσο τρόπο, ενημερωνόμαστε για την απόφαση του Jack, καθώς τελικά η παράσταση στο Broadway ακυρώνεται.</p>

	6η Υπ.: 01:28:06- 01:31:00	- Εσωτερικό πλάνο σπιτιού Rabinowitz (υπνοδωμάτιο) - Cantor Rabinowitz - Sara Rabinowitz - Mary Dale - Harry Lee - Νοσοκόμα - Γιατρός και - Εσωτερικό πλάνο συναγωγής - Jack Robin - Moisha Yudleson - Μεσότιτλοι	Ακούγεται το «Kol Nidre» από τον Al Jolson στη συναγωγή	Ο Jack βρίσκεται στη συναγωγή και τραγουδάει τον εβραϊκό ύμνο. Η φωνή του αρχικά ακούγεται off-screen, καθώς βλέπουμε τον πατέρα του στο υπνοδωμάτιο. Οι δύο σκηνές (του υπνοδωματίου και της συναγωγής) εναλλάσσονται όσο ακούγεται ο ψαλμός. Η εμφάνιση του πνεύματος του πατέρα στη συναγωγή φορτίζει συναισθηματικά τη σκηνή.
<u>10η Ενότητα:</u> 01:31:00-	1η Υπ.: 01:31:00- 01:33:27	- Εξωτερικό πλάνο μπροστά στο θέατρο «Winter Garden» - Πλήθος κόσμου - Θεατές - Jack Robin - Sara Rabinowitz - Moisha Yudleson - Mary Dale - Μεσότιτλοι	Ακούγεται μουσική παρασκηνίου και αμέσως μετά χειροκροτήματα θεατών και το τραγούδι «My Mammy», το οποίο τραγουδά ζωντανά ο Al Jolson στη σκηνή (01:31:20-01:33:27).	Ενημερωνόμαστε από τον πρώτο μεσότιτλο ότι έχει περάσει καιρός από το θάνατο του πατέρα. Η διάθεση είναι ανεβασμένη, κάτι που ενισχύεται από τη ζωντάνια του τραγουδιού. Οι χορευτικές και εκφραστικές κινήσεις του Jack είναι έντονες και δείχνουν την αυτοπεποίθηση και τη σιγουριά για τον εαυτό του. Οι λήψεις είναι κυρίως κοντινές, ενώ διακρίνονται τα δάκρυα στα μάτια της μητέρας.
	2η Υπ.: 01:33:28 - 01:36:10 (τέλος)	- Τίτλοι τέλους - Μουσική εξόδου (exit music)	Κλασικό μουσικό θέμα	

Σύμφωνα με όσα παρουσιάστηκαν στον πίνακα, η ταινία χωρίζεται σε δέκα ενότητες. Η 1η ενότητα περιλαμβάνει ένα κλασικό κομμάτι, τον «Ρωμαίο και την Ιουλιέτα» του Τσαϊκόφσκι και ο θεατής βλέπει μόνο τον τίτλο της ταινίας σε μαύρο φόντο. Πιθανώς, η επιλογή του συγκεκριμένου μουσικού θέματος να υπαινίσσεται

την ιστορία αγάπης που εκτυλίσσεται μεταξύ του πρωταγωνιστή της ταινίας, Jack Robin, και της συμπρωταγωνίστριάς του, Mary Dale.

Η 2η ενότητα περιλαμβάνει τέσσερις υποενότητες, από τις οποίες η πρώτη είναι οι τίτλοι αρχής, οι δύο επόμενες είναι μεσότιτλοι και η τελευταία περιλαμβάνει εξωτερικά πλάνα. Οι μεσότιτλοι είναι απαραίτητοι λόγω του ότι πρόκειται για βωβή ταινία στο μεγαλύτερο μέρος της και γι' αυτό δίνουν τις απαραίτητες πληροφορίες στους θεατές, όπως ένα από τα κεντρικά θέματα του έργου, δηλαδή τη σύγκρουση της θρησκευτικής μουσικής με την τζαζ, αλλά και τον τόπο της δράσης, δηλαδή το εβραϊκό γκέτο της Νέας Υόρκης, όπου ζουν οι ήρωες. Τα εξωτερικά πλάνα φέρνουν τον θεατή σε επαφή με την καθημερινότητα των ανθρώπων αυτής της περιοχής και βοηθούν την ομαλή εισαγωγή στην υπόθεση του έργου. Η ευχάριστη μουσική δίνει έμφαση στις χαρές και στην ανέμελη ζωή του απλού λαού.

Στην 3η ενότητα μεταφερόμαστε στο εσωτερικό του σπιτιού του πρωταγωνιστή. Στην πρώτη υποενότητα, η κάμερα εστιάζει στα χέρια του πατέρα που βρίσκονται πίσω από την πλάτη και δείχνουν τον εκνευρισμό του, καθώς τα χτυπάει νευρικά. Ο εκνευρισμός αυτός οφείλεται στο γεγονός ότι ο γιος του πρέπει να τραγουδήσει το Kol Nidre, τον ιερό εβραϊκό ύμνο, όμως έχει αργήσει να επιστρέψει σπίτι. Ο πρώτος μεσότιτλος μας πληροφορεί για τον ήρωα, τον Εβραίο ιερέα Cantor Rabinowitz (Papa), που ψέλνει στη συναγωγή και χαρακτηρίζεται «πεισματάρης», ένας χαρακτηρισμός που παίζει καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της υπόθεσης. Πληροφορίες αντλούμε σε άλλο μεσότιτλο για τη σύζυγο του ήρωα, την Sara Rabinowitz (Mama), η οποία παρουσιάζεται ως σωστή γυναίκα και μητέρα, μία ακόμα πληροφορία που αποτελεί κεντρικό θέμα του έργου (δηλαδή η μητρική αγάπη). Η κάμερα εστιάζει στο πρόσωπό της σε γκο πλαν και έτσι τονίζεται η ανησυχία της. Σ' αυτήν την ενότητα, που αποτελεί την πρώτη σκηνή της υπόθεσης, καθώς η μητέρα προσπαθεί να υπερασπιστεί το γιο της, διατυπώνεται η βασική σύγκρουση που θα ακολουθήσει, δηλαδή η μη επιθυμία του γιου να ακολουθήσει τα βήματα του πατέρα του και να γίνει ψάλτης στη συναγωγή. Η μουσική που ακούγεται είναι μελαγχολική, γεγονός που οφείλεται στη χρήση των εγχόρδων, ενώ στα σημεία που ο πατέρας ξαφνιάζεται και αντιδρά, η μουσική γίνεται πιο έντονη με γρήγορο ρυθμό.

Στη δεύτερη υποενότητα της 3ης ενότητας ακούγεται το πρώτο τραγούδι του έργου από τον μικρό ακόμα Jakie. Οι αντιδράσεις μιας ακροάτριας υποδηλώνουν την

θετική επίδραση που ασκεί στο κοινό ο πρωταγωνιστής όταν τραγουδά. Το τραγούδι τελειώνει με τον Jakie να γονατίζει με το δεξί του πόδι, χαρακτηριστικό γνώρισμα της ερμηνείας του. Στην τρίτη υποενότητα, η μελωδία που ακούγεται έχει γρήγορο ρυθμό και ταιριάζει με τη βιασύνη του Yudleson, ο οποίος τρέχει να ενημερώσει τον πατέρα του Jakie. Παράλληλα, εναλλάσσονται οι σκηνές με το σπίτι του πρωταγωνιστή όπου συνεχίζεται η συζήτηση μεταξύ πατέρα και μητέρας για την καθυστέρηση του γιου. Το γεγονός ότι πρόκειται για ταυτόχρονα γεγονότα υποδηλώνεται από τη διατήρηση του ίδιου μουσικού θέματος, παρά τις εναλλαγές των σκηνών. Όταν ο Yudleson ανακοινώνει στον Cantor Rabinowitz ότι είδε τον Jakie να τραγουδά «άθλια» τραγούδια στο μπαρ, η μουσική αποκτά μεγαλύτερη ένταση υποδηλώνοντας τη σοβαρότητα του γεγονότος και τον αυξανόμενο εκνευρισμό του πατέρα.

Στην τέταρτη υποενότητα ακούγεται το δεύτερο τραγούδι της ταινίας αλλά διακόπτεται καθώς ο Jakie τρομάζει μόλις βλέπει τον πατέρα του. Επανέρχεται το βαρύ μουσικό θέμα που χρησιμοποιείται στο έργο όταν συμβαίνει κάτι κακό, και το οποίο διατηρείται σε όλη την πέμπτη υποενότητα όπου έχουμε τη σύγκρουση πατέρα και γιου και τον ξυλοδαρμό του δεύτερου. Τα σημεία του τσακωμού τονίζονται με την αυξημένη μουσική ένταση, ενώ η μουσική γίνεται πιο ήρεμη μετά τον ξυλοδαρμό και όταν προβάλλεται η μητρική ανησυχία και αγάπη. Στην έκτη υποενότητα μεταφερόμαστε στη συναγωγή και ενώ βλέπουμε και ακούμε τον πατέρα να ψέλνει τον εβραϊκό ύμνο Kol Nidre, παρεμβάλεται η σκηνή με τον Jakie να επιστρέφει στο σπίτι πριν φύγει οριστικά. Όπως εμείς, έτσι και ο Jakie ακούει τον πατέρα του να τραγουδάει, αφού η συναγωγή είναι πολύ κοντά στο σπίτι τους (η μουσική ακούγεται off-screen). Το θρησκευτικό τραγούδι κάνει τη στιγμή πιο έντονη συγκινησιακά, κάτι που επιτείνει το κλάμα της μητέρας και του γιου, το οποίο υποδηλώνει την έντονη αγάπη που έχουν ο ένας για τον άλλον.

Στην 4η ενότητα μεταφερόμαστε χρόνια αργότερα (σύμφωνα με τον μεσότιτλο) και βλέπουμε τον ενήλικο Jakie Rabinowitz, τώρα πια Jack Robin, να ερμηνεύει δύο τραγούδια «ζωντανά» με την τεχνική Vitaphone, ενώ ακούμε με τον ίδιο τρόπο τη φωνή του Al Jolson να λέει τη φράση «Wait a minute, wait a minute, you ain't heard nothin' yet. Wait a minute, I tell ya. You aint' heard nothin' yet! You wanna hear 'Toot, Toot, Tootsie'? All right, hold on, hold on!», αλλά και να δίνει οδηγίες στην ορχήστρα για το δεύτερο τραγούδι. Η τεχνική Vitaphone χρησιμοποιείται ακριβώς στο σημείο που θεωρείται το πιο κατάλληλο για να αναδειχθούν οι δυνατότητές της.

Η μουσική, οι στίχοι και τα κελαηδίσματα που ακούγονται ζωντανά, σε συνδυασμό με τις έντονες χορευτικές κινήσεις και εκφράσεις του προσώπου του Jack, αλλά και το έντονο χειροκρότημα του κοινού ενισχύουν τα αποτελέσματα του ζωντανού ήχου που προσφέρει η νέα τεχνολογία. Το μουσικό θέμα που καλύπτει την υπόλοιπη υποενότητα χαρακτηρίζεται από χαλαρότητα και ευθυμία, ενώ γίνεται πιο ήρεμο και τρυφερό τη στιγμή της γνωριμίας του Jack με την Mary. Παράλληλα, ο τρόπος που κοιτάζονται μεταξύ τους φανερώνει αμοιβαία έλξη.

Στην 5η ενότητα αλλάζουμε σκηνή και μεταφερόμαστε στο πατρικό σπίτι του Jack. Ο μαθητής παίζει πιάνο, όμως εμείς δεν ακούμε τα πλήκτρα αλλά ένα ήρεμο μουσικό θέμα. Το μουσικό αυτό θέμα ταιριάζει κυρίως με τα συναισθήματα της μητέρας, η οποία χαρούμενη διαβάζει τα επαγγελματικά κατορθώματα του παιδιού της. Στο γράμμα του Jack είναι υπογραμμισμένο το νέο του όνομα με το οποίο θέλει η μητέρα του να τον αποκαλεί. Επίσης, σε επόμενη στιγμή προβάλλεται στην κάμερα με εστίαση η φράση που αφορά τη Mary Dale, με την οποία ο Jack δένεται συναισθηματικά. Μ' αυτόν τον τρόπο τονίζεται ένα από τα βασικά θέματα του έργου, καθώς η Dale δεν είναι Εβραία, γεγονός που ανησυχεί τη μητέρα του. Το μουσικό θέμα αλλάζει και αποκτά υψηλούς τόνους όταν η μητέρα δείχνει το γράμμα στον πατέρα και αυτός εξαγριώνεται. Ο ήχος από τα έγχορδα ακούγεται έντονα με την τεχνική πιτσικάτο καθώς κορυφώνεται ο θυμός του πατέρα. Μ' αυτόν τον τρόπο η μουσική συμβαδίζει με τα συναισθήματα των ηρώων και μεταφέρει τα κατάλληλα μηνύματα στους θεατές.

Στην 6η ενότητα του έργου μεταφερόμαστε στο Σικάγο (σύμφωνα με τον μεσότιτλο). Στην πρώτη υποενότητα, η μελωδία που ακούγεται στην αρχή είναι χορευτική καθώς συνοδεύεται από τη χορευτική παράσταση της Mary, ενώ στη συνέχεια γίνεται ρομαντική, όταν το ζευγάρι, ο Jack και η Mary, συνομιλούν. Πρόκειται για βαλς με έντονα βιολιά που ταιριάζει με τη συναισθηματική κατάσταση των πρωταγωνιστών. Το μεταξύ τους δέσιμο φαίνεται επίσης από τον τρόπο που κοιτάζει ο ένας τον άλλον, καθώς και από το χαμογελαστό τους πρόσωπο. Έτσι, η μουσική έρχεται να επιβεβαιώσει όσα βλέπει ο θεατής. Στη δεύτερη και τρίτη υποενότητα μεταφερόμαστε σε έναν χώρο εκδηλώσεων στο Σικάγο όπου τραγουδά ο Yossele Rosenblatt. Το γεγονός ότι ακούμε την πραγματική φωνή του προσδίδει ζωντάνια στη σκηνή και μας κάνει να νιώθουμε ότι βρισκόμαστε κι εμείς στο χώρο. Η μεταμόρφωση του Rosenblatt στον πατέρα του Jack αξιοποιείται από τον

σκηνοθέτη προκειμένου να φανερώσει τους συνειρμούς του ήρωα και να εκφράσει τα συναισθήματά του για τον πατέρα του. Ωστόσο, γίνεται φανερό ότι ο πατέρας του ψέλνει άλλον ύμνο και όχι το «Kaddish» που ακούμε, καθώς τα χείλη δεν συμβαδίζουν με όσα ακούμε.

Στην τέταρτη υποενότητα για ακόμα μία φορά βλέπουμε πως τα μουσικά θέματα συμβαδίζουν με τις συναισθηματικές καταστάσεις των ηρώων και τα γεγονότα. Έτσι, η μελωδία είναι χαρούμενη όταν ο Jack σκέφτεται την Mary, είναι κωμική όταν παρουσιάζονται τα υποτιμητικά λόγια της συναδέλφου του Jack γι' αυτόν, και, τέλος, γίνεται δυνατή και έντονη όταν ο Jack μαθαίνει πως θα πάει στο Broadway. Μάλιστα σ' αυτό το σημείο η σταδιακή αύξηση της μουσικής έντασης συμβαδίζει με τη σταδιακή μεγέθυνση των γραμμάτων των λέξεων «New York», «Broadway», «Home» και «Mother» στους μεσότιτλους. Η κορύφωση πραγματοποιείται στην τελευταία λέξη, αποκαλύπτοντας τον ενθουσιασμό του ήρωα που θα επιστρέψει στην οικογενειακή εστία, κάτι που έχει υπαινιχθεί η προηγούμενη σκηνή όταν ο Jack άκουγε τον Rosenblatt να ψέλνει. Οι χορευτικές φιγούρες ενθουσιασμού του Jack μεταδίδουν έντονα συναισθήματα χαράς στον θεατή.

Στην 7η ενότητα, μεταφερόμαστε ξανά στο πατρικό σπίτι του ήρωα, καθώς είναι τα εξηκοστά γενέθλια του πατέρα του. Στην πρώτη υποενότητα, η χαρούμενη μελωδία που ακούγεται συνάδει με το ευχάριστο γεγονός της ημέρας, αλλά και το κωμικό στοιχείο, καθώς το δώρο του πατέρα είναι το ίδιο από τρεις διαφορετικούς ανθρώπους. Η κωμικότητα της σκηνής επιτείνεται από τις εκφράσεις των γυναικών, οι οποίες προβάλλονται σε κοντινό πλάνο από την κάμερα. Στη δεύτερη υποενότητα, η μουσική που συνοδεύει τον βηματισμό του Jack υποδηλώνει την ταχύτητα και την αγωνία του ήρωα να φτάσει σπίτι του. Στην τρίτη υποενότητα, η σύντομη σκηνή όπου ο πατέρας διδάσκει στη συναγωγή μερικά μικρά αγόρια (40:42-40:46) συνοδεύεται από το ίδιο μουσικό θέμα που ακούμε όταν βλέπουμε τον Jack στο σπίτι του, ώστε να φανεί ότι ο γιος ακούει τη φωνή του πατέρα του. Άλλωστε η συναγωγή ήταν πολύ κοντά στο πατρικό σπίτι. Η μουσική γίνεται πιο θλιβερή όταν ο Jack διαπιστώνει ότι λείπει το πορτρέτο του από τον τοίχο του σπιτιού, εκφράζοντας τα συναισθήματά του. Αυτή η υποενότητα αποτελεί την πιο γνωστή σκηνή του έργου, καθώς εδώ ακούμε όχι μόνο τον Al Jolson να παίζει πιάνο και να τραγουδά ζωντανά, αλλά και να συνομιλεί αυτοσχεδιάζοντας με την ηθοποιό Eugenie Besserer, που υποδύεται τη μητέρα του. Επίσης, ο Jolson παίζει δύο φορές το ίδιο τραγούδι, με τη διαφορά ότι τη

δεύτερη φορά η εκτέλεση έχει τζαζ στοιχεία. Η τεχνική της Vitaphone, για ακόμα μία φορά, εντυπωσιάζει τους θεατές και μεταφέρει το κλίμα της σκηνής μέσα στην κινηματογραφική αίθουσα. Η ζωντάνια και ο γρήγορος ρυθμός του τραγουδιού, οι παιχνιδισμοί των ματιών του Jolson, η κίνηση του σώματός του και το μόνιμο χαμόγελο στο πρόσωπό του μεταφέρουν ολοκάθαρα συναισθήματα χαράς και ευτυχίας στο κοινό. Το ευχάριστο κλίμα διακόπτεται απότομα από την είσοδο του πατέρα στο σπίτι, ο οποίος σε κοντινό πλάνο φωνάζει εκνευρισμένα «Stop!», μια λέξη που αποτελεί και την τελευταία συνομιλία που ακούγεται ζωντανά στην ταινία.

Έτσι, μεταφερόμαστε στην τέταρτη υποενότητα, η οποία αρχίζει με μια άβολη και παρατεταμένη σιωπή, καθώς ο πατέρας μένει άναυδος βλέποντας και ακούγοντας τον γιο του να υπηρετεί αυτό το είδος μουσικής. Η σιωπή εδώ αποκτά βαρύνουσα σημασία ακριβώς γιατί μέχρι εκείνη τη στιγμή ακούγεται συγχρονισμένα ο διάλογος των δύο ηρώων, η μουσική και το τραγούδι. Οι μουσικές μελωδίες που ακολουθούν συμβαδίζουν με τα συναισθήματα των ηρώων. Έτσι, η επέμβαση της μητέρας για να ηρεμήσει τον άντρα της, καθώς και οι προσπάθειες του γιου να προσεγγίσει τον πατέρα του συνοδεύονται από ήρεμα και μελωδικά μουσικά κομμάτια (π.χ. όταν του δίνει για δώρο ένα σάλι), η τελική σύγκρουση πατέρα και γιου, όταν ο δεύτερος αναφέρεται στο Broadway, συνοδεύεται από μια μουσική σύνθεση με οξείς ήχους από κρουστά, ενώ ο διωγμός του γιου συνδυάζεται με μουσική από βιολιά που εκφράζει απελπισία και απογοήτευση. Η σκηνή κλείνει με κοντινό πλάνο στον λυπημένο πατέρα.

Η 8η ενότητα αρχίζει με τις πρόβες που γίνονται στο θέατρο Broadway (πρώτη υποενότητα) και το μουσικό θέμα που τις συνοδεύει είναι χαρούμενο. Στη συνομιλία του πρωταγωνιστικού ζεύγους (Jack και Mary), το οποίο απομακρύνεται από τους υπόλοιπους, επανέρχεται το ρομαντικό μουσικό θέμα που έχουμε ακούσει και σε άλλες προσωπικές στιγμές του ζευγαριού. Στη δεύτερη υποενότητα, το θλιβερό μουσικό θέμα προετοιμάζει για το δυσάρεστο γεγονός της αρρώστιας του πατέρα. Στην τρίτη υποενότητα επανερχόμαστε στις πρόβες του θεάτρου και στο κλίμα χαράς και ενθουσιασμού. Το μουσικό θέμα ακολουθεί τις κινήσεις των χορευτών. Η μελωδία εκφράζει κωμικότητα με τη χρήση πιτσικάτο όταν ο Yudleson προσπαθεί να μπει στις πρόβες χωρίς να τον καταλάβουν, ενώ γίνεται μελαγχολική όταν ανακοινώνεται στον Jack η άσχημη κατάσταση της υγείας του πατέρα του. Έχουμε

κορυφώσεις στη μουσική ένταση στα σημεία όπου ο Jack υπερσπίζεται το όνειρό του να τραγουδήσει στο Broadway αντί στη συναγωγή.

Περνώντας στην 9η ενότητα, ενημερωνόμαστε από την αρχή με τη χρήση μεσότιτλου ότι είναι η παραμονή της Ημέρας της Εξιλέωσης, μιας πολύ σημαντικής εβραϊκής γιορτής. Στην πρώτη υποενότητα ακούγεται μια θλιβερή μουσική καθώς το κλίμα στο σπίτι των Rabinowitz είναι βαρύ λόγω της κατάστασης του πατέρα. Το δυσάρεστο κλίμα διακόπτεται στη δεύτερη υποενότητα από μια κωμική σκηνή με τον Yudleson και άλλους Εβραίους που δυσκολεύονται να βρουν άλλον ψάλλη για να αντικαταστήσει τον Rabinowitz. Ανάλογη είναι και η μουσική επένδυση, η οποία γίνεται ακόμα πιο ευχάριστη στην τρίτη υποενότητα καθώς μεταφερόμαστε στο Broadway, στην τελική πρόβα, όπου το κλίμα ξαναγίνεται χαρούμενο και ενθουσιώδες. Μ' αυτόν τον τρόπο δίνεται στον θεατή η ευκαιρία να ηρεμήσει ψυχολογικά βλέποντας κάτι ευχάριστο, λίγο πριν το θάνατο του πατέρα. Στη συγκεκριμένη υποενότητα οι μελωδίες που ακούγονται εναλλάσσονται μεταφέροντας συναισθήματα χαράς, λύπης, απογοήτευσης και άγχους, ανάλογα με το πώς νιώθουν οι ίδιοι οι ήρωες. Για παράδειγμα, εμφανίζεται ξανά το ρομαντικό μουσικό θέμα όταν οι δύο πρωταγωνιστές βρίσκονται μόνοι στο καμαρίνι, όμως διακόπτεται από μια θλιβερή μελωδία όταν ο Jack βλέπει τη φωτογραφία της μητέρας του, γιατί θυμάται τον πατέρα του που ψυχομαχεί. Ενδιαφέρουσα είναι η σκηνή όπου ο πρωταγωνιστής κοιτάζεται στον καθρέφτη και η εικόνα του αντικαθίσταται από αυτήν του πατέρα του στη συναγωγή, κάτι που τον συγκλονίζεται ακόμα πιο πολύ. Ακούμε ξανά τη φωνή του Al Jolson στο τραγούδι «Mother of Mine, I Still Have You» το οποίο ερμηνεύει στη σκηνή του Broadway. Το τραγούδι έχει άμεση σχέση με την υπόθεση του έργου γιατί οι στίχοι εκφράζουν τα συναισθήματα αγάπης του ήρωα προς τη μητέρα του, την οποία θεωρεί ως το μοναδικό του στήριγμα σ' αυτή τη δύσκολη στιγμή της ζωής του. Στο τέλος του τραγουδιού ακούμε τα θερμά χειροκροτήματα του κοινού ως επιβεβαίωση των φωνητικών του ικανοτήτων και του ταλέντου που διαθέτει, επηρεάζοντας με τον ίδιο τρόπο το κινηματογραφικό κοινό. Στο τέλος της υποενότητας επανέρχεται το αγωνιώδες μουσικό θέμα και βλέπουμε τον Jack να είναι απελπισμένος λόγω του αδιεξόδου στο οποίο βρίσκεται.

Στην τέταρτη υποενότητα, διατηρείται η ίδια αγωνιώδης μουσική μελωδία με την προηγούμενη σκηνή υποδηλώνοντας την κοινή αγωνία της μητέρας και του γιου. Όταν ο γιος φτάνει και μπαίνει στο δωμάτιο του πατέρα, η μελωδία γίνεται πιο

ήρεμη, αποτυπώνοντας την τρυφερή στιγμή μεταξύ γιου και πατέρα. Αυτό αλλάζει μόλις πάνε στο σπίτι η Mary και ο Harry Lee, οι οποίοι πιέζουν τον Jack να επιστρέψει στο θέατρο. Ιδίως όταν ο Lee του δηλώνει ότι δεν θα ξαναβρει δουλειά αν ακυρώσει την εμφάνισή του στην πρεμιέρα, η μελωδία αποκτά περισσότερη ένταση. Οι γρήγορες εναλλαγές της κάμερας μεταξύ των προσώπων (της Mary και του Lee από τη μια, και του Yuddleson και της μητέρας από την άλλη) υπαινίσσονται το μπέρδεμα που βιώνει ο ήρωας, καθώς πλησιάζει η κρίσιμη στιγμή της απόφασης.

Ενδιαφέρουσα είναι η σύντομη πέμπτη υποενότητα, καθώς βλέπουμε την αίθουσα του Broadway και έναν εκπρόσωπο να ανακοινώνει τη ματαίωση της πρεμιέρας υπό τον ήχο μιας βαριάς μελωδίας που υποδηλώνει την ψυχολογική πίεση του ήρωα. Η έκτη υποενότητα είναι συγκινησιακά φορτισμένη καθώς ακούγεται ο ιερός ύμνος των Εβραίων «Kol Nidre» σε ένα κατανυκτικό κλίμα που εντείνεται από τη μελωδία της ψαλμωδίας και το θάνατο του πατέρα. Ο γιατρός, ύστερα από παράκληση της μητέρας, ανοίγει το παράθυρο για να ακούγεται καλύτερα ο γιος της που ψέλνει και ακούμε πιο καθαρή και δυνατή τη φωνή του Jack. Οι κοντινές λήψεις της κάμερας στα πρόσωπα των γονιών αποκαλύπτουν τα έντονα συναισθήματα. Τη στιγμή του θανάτου ο πατέρας πέφτει βαρύς στο κρεβάτι και η μητέρα ξεσπά σε θρήνο, κάτι που οπτικοποιείται από τις έντονες σωματικές κινήσεις και την ανάταση των χεριών προς τον ουρανό. Παράλληλα, ο Jack, χωρίς να γνωρίζει ότι ο πατέρας του πέθανε, συνεχίζει να ψέλνει κοιτάζοντας προς τον ουρανό, σαν να γνωρίζει πως ο πατέρας του είναι εκεί. Τη στιγμή του θανάτου, με την αξιοποίηση της τεχνικής της θολής εικόνας, εμφανίζεται πίσω του το πνεύμα του πατέρα του που τον ακουμπά στον ώμο ως απόδειξη συμφιλίωσης και αποδοχής. Με την διαπίστωση της Mary ότι ο Jack είναι ένας τραγουδιστής της τζαζ που τραγουδάει στον Θεό του, τονίζεται η δυνατότητα ειρηνικού συνδυασμού των δύο χαρακτηριστικών του Jack που τον δίχαζαν σε όλη τη ζωή του (δηλαδή το κεντρικό θέμα του έργου).

Στην πρώτη υποενότητα της 10ης ενότητας, βλέπουμε βιντεολήψεις από την πρόσοψη του θεάτρου «Winter Garden» και πληροφορούμαστε ότι ο Jack Robin πρωταγωνιστεί στο έργο «The jazz singer», καθώς το όνομά του είναι το μοναδικό που φαίνεται στη μαρκίζα με τεράστια φωταγωγημένα γράμματα. Το κλίμα είναι χαρούμενο, ενώ ακούμε το έντονο χειροκρότημα των θεατών. Η εκφραστικότητα του Jack είναι χαρακτηριστική και καθηλωτική, ενώ για ακόμα μία φορά οι στίχοι του τραγουδιού προβάλλουν την μεγάλη αγάπη για τη μητέρα του, η οποία τον βλέπει

συγκινημένη. Η κάμερα εστιάζει κυρίως στην παράσταση του Jack, σε δεύτερη φάση στη μητέρα, αλλά υπάρχει και λήψη της Mary Dale, καθώς ήταν και αυτή σημαντική στη ζωή του ήρωα. Η ταινία κλείνει στη δεύτερη υποενότητα με τίτλους τέλους στους οποίους αναφέρεται μόνο η παραγωγός εταιρεία, η Warner Bros., και με μουσική εξόδου που την αποτελεί ένα κλασικό μουσικό θέμα, το οποίο ακουγόταν κατά διαστήματα στη διάρκεια της ταινίας.

Ολοκληρώνοντας, λόγω του ότι πρόκειται για βωβή ταινία αξίζει να σημειωθεί ότι επικρατεί η ορχηστρική μουσική, η οποία πολύ συχνά συμβαδίζει με τα συναισθήματα των ηρώων και τα γεγονότα. Επίσης, οι μεσότιτλοι παραμένουν αρκετά δευτερόλεπτα (περίπου 10'') ώστε να προλάβουν οι θεατές να τους διαβάσουν, αφού αποσαφηνίζουν και προωθούν την υπόθεση. Οι λέξεις στις οποίες δίνεται έμφαση γράφονται με πλαγιαστά γράμματα (*italics*), ενώ χρησιμοποιούνται εκτενώς τα σημεία στίξης για τη δήλωση των συναισθημάτων, όπως το θαυμαστικό για τον θαυμασμό, την οργή ή την αγανάκτηση (ανάλογα με την περίπτωση), το ερωτηματικό για τις ερωτήσεις και τις απορίες, αλλά και οι δύο συνεχόμενες παύλες για τη δήλωση της καθυστέρησης μέχρι να ειπωθεί ό,τι έπεται. Τέλος, οι εκφράσεις του προσώπου και οι κινήσεις του σώματος των ηθοποιών είναι έντονες, αποσκοπώντας και αυτές στο να καταστήσουν σαφή τα κατάλληλα συναισθήματα των ηρώων στους θεατές και με αυτόν τον τρόπο να τους συναισθανθούν.

Σύμφωνα με την ανωτέρω αναλυτική παρουσίαση των μουσικών και κινηματογραφικών στοιχείων της ταινίας, γίνεται κατανοητό ότι ο Alan Crosland αξιοποίησε τη μουσική επένδυση αποτελεσματικά για να προβάλει τα μηνύματα που ήθελε στους θεατές. Αν και σε ορισμένα σημεία η ορχηστρική μουσική λειτουργεί απλώς ως ηχητικό φόντο που συνοδεύει τις προβαλλόμενες σκηνές, ωστόσο τις περισσότερες φορές λειτουργεί υποστηρικτικά, ενισχύοντας τα συναισθήματα των ηρώων και των θεατών. Ιδιαίτερα αξιόλογα είναι τα σημεία όπου τα τραγούδια συνδέονται με την υπόθεση της ταινίας, όπως στην περίπτωση των δύο τελευταίων τραγουδιών τα οποία ο πρωταγωνιστής αφιερώνει στην αγαπημένη του μητέρα («Mother of Mine, I Still Have You», «My Mammy»). Όσον αφορά τα κινηματογραφικά στοιχεία, ο τρόπος λήψης και η ακολουθία των γεγονότων είναι αρκετά απλά παρουσιασμένα και δεν μπερδεύουν τον θεατή. Λαμβάνοντας υπ' όψιν τη χρονική περίοδο προβολής της ταινίας και τα μέσα που υπήρχαν τότε, θα λέγαμε ότι ενδιαφέρουσες είναι οι τεχνικές που χρησιμοποιεί ο σκηνοθέτης προκειμένου να

αποκαλύπτει στους θεατές τις σκέψεις του πρωταγωνιστή και το πνεύμα του πατέρα του στη συναγωγή, με την αξιοποίηση της θολής εικόνας και τη σταδιακή αντικατάσταση ενός προσώπου από ένα άλλο με ξεθώριασμα. Βέβαια, το πιο ενδιαφέρον σημείο της ταινίας είναι η σκηνή όπου ο πρωταγωνιστής τραγουδά παίζοντας πιάνο και συνομιλεί με τη μητέρα του, ενώ εμείς ακούμε τόσο τη μουσική όσο και τη μεταξύ τους συνομιλία, νιώθοντας ότι πρόκειται για κάτι που λαμβάνει χώρα μπροστά μας την ίδια στιγμή. Άλλωστε ήταν η πρώτη ταινία που περιείχε ζωντανό διάλογο.

Κατά την άποψή μου, θεωρώ ότι πρόκειται για μια αξιόλογη κινηματογραφική παραγωγή για την εποχή της και κατανοώ τα πρωτοποριακά στοιχεία που τη χαρακτηρίζουν. Αν και η υπόθεση είναι ιδιαίτερη και αφορά ένα περιορισμένο κοινό με ανάλογα ενδιαφέροντα, ωστόσο ο τρόπος με τον οποίο επιλέχθηκε να προβληθεί είναι ο πιο κατάλληλος, καθώς επικεντρώνεται σε ένα δίλημμα που αφορά δύο είδη μουσικής (και κατ' επέκταση δύο τρόπους ζωής). Η αξιοποίηση της τεχνολογίας της Vitaphone στα κατάλληλα σημεία της ταινίας έχει ως αποτέλεσμα να έρχεται ο θεατής σε επαφή τόσο με τη θρησκευτική (εβραϊκή) όσο και με την κοσμική (τζαζ) μουσική και να αντλεί σε κάθε περίπτωση τα ανάλογα συναισθήματα. Αν και σίγουρα πρόκειται για κάτι που ενθουσίασε το κοινό, όμως δεν θεωρώ ότι η προσοχή του αποσπάστηκε από την υπόθεση. Αντιθέτως, τα τραγούδια και τα ορχηστρικά κομμάτια που ακούγονται στην ταινία συμβάλλουν στην καλύτερη κατανόηση και πρόσληψη της ταινίας από τους θεατές. Το υποκριτικό ταλέντο των ηθοποιών, η ομαλή εναλλαγή εσωτερικών και εξωτερικών πλάνων και σκηνών, η κατάλληλη αξιοποίηση της εστίασης και των οπτικών τεχνασμάτων και, βέβαια, η προσεγμένη μουσική επένδυση της ταινίας συνέβαλαν στην ενθουσιώδη αποδοχή της από το κοινό και στον ρόλο που διαδραμάτισε για τη μετάβαση από τον βωβό στον ομιλούντα κινηματογράφο.

2γ. Τα τραγούδια, οι διάλογοι και η σχέση τους με την υπόθεση

Η μουσική επένδυση της ταινίας *Ο τραγουδιστής της τζαζ* αποτελείται τόσο από πρωτότυπη μουσική, όσο και από προϋπάρχουσες μουσικές, οι οποίες εντάσσονται στην ταινία. Στη διάρκειά της ακούγεται ένας συνδυασμός από γνωστές κλασικές μελωδίες (όπως αυτές του Τσαϊκόφσκι), δημοφιλή τραγούδια, θρησκευτική εβραϊκή μουσική, αλλά και ηχητικά εφέ. Όσον αφορά τις μελωδίες της ταινίας που χρησιμοποιούνται ως μουσική παρασκηνίου, αυτές κατά βάση συνοδεύουν τις εικόνες βοηθώντας τον ρυθμό, χωρίς όμως να μεταφράζεται το περιεχόμενο. Στην παρούσα υποενότητα εστιάζουμε στα δημοφιλή τραγούδια και στη θρησκευτική εβραϊκή μουσική και παρουσιάζεται η σχέση τους με την υπόθεση της ταινίας.

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, *Ο τραγουδιστής της τζαζ* ήταν αρχικά διήγημα του Raphaelson, το οποίο ο ίδιος ο συγγραφέας μετέφερε ως θεατρικό έργο με κάποιες αλλαγές στην υπόθεση και σε τρίτη φάση έγινε ταινία από την Warner Bros. Αυτό που έχει ιδιαίτερη σημασία στην πορεία μεταφοράς του από τη μια μορφή στην άλλη είναι το ότι η μουσική επένδυση του έργου άλλαζε κάθε φορά. Ως θεατρικό διέθετε κάποιες περιορισμένες αναφορές σε δημοφιλή τραγούδια της εποχής, καθώς ο Raphaelson δεν ήθελε να θεωρείται το έργο του μιούσικαλ, ενώ στην κινηματογραφική του μορφή εμπλουτίστηκε με ένα μελοδραματικό μουσικό φόντο που σχετίζεται κατά βάση με την υπόθεση του έργου (Goldmark 2017: 767-768).

Μάλιστα η Warner Bros. δεν περιορίστηκε στις θέσεις του Raphaelson για τη μουσική επένδυση, καθώς ο συγγραφέας στηριζόταν σε στερεοτυπικούς τίτλους τραγουδιών (Goldmark 2017: 780). Αντιθέτως, προσέλαβε τον Alfred A. Cohn, διάσημο σκηνογράφο της εποχής και η μουσική απέκτησε εξέχουσα θέση στην ταινία, ώστε να προβληθούν οι δυνατότητες της τεχνολογίας συγχρονισμένου ήχου της Βίταφον, αλλά και οι ικανότητες του Jolson.

Όλα τα τραγούδια της ταινίας είναι σύγχρονα εκείνης της εποχής και όχι παλαιότερα, ενώ τα περισσότερα προέρχονται από την προϋπάρχουσα μουσική δουλειά του Al Jolson. Η ταινία, λοιπόν, ήταν σαν να προωθούσε τον ίδιο τον Jolson και μέσω αυτού στόχευε στην εμπορική επιτυχία της ταινίας προς όφελος της Warner Bros. Τα τραγούδια επέτρεψαν στον Jolson να υποδυθεί τον εαυτό του και να προσεγγίσει το έργο με την ιδιότητα του τραγουδιστή αξιοποιώντας τις γνώσεις του

στην κωμωδία την οποία υπηρετούσε, ενώ ο Raphaelson αντιμετώπισε το έργο ως δράμα και γι' αυτό ήθελε να υπάρχουν λίγα τραγούδια, τα οποία να προσδίδουν νόημα στις συγκεκριμένες σκηνές (Goldmark 2017: 798).

Τα τραγούδια του Jolson που ακούγονται στην ταινία εκπληρώνουν πολλούς σκοπούς: η αδειοδότηση των τραγουδιών έφερε χρήματα στους διαφημιστές και στους συνθέτες, η σύνδεση των τραγουδιών με το όνομα του Jolson οδήγησε σε άνοδο των πωλήσεών τους προς όφελος των διαφημιστών, των δισκογραφικών εταιρειών και των συνθετών, και τέλος, η παρουσίαση των τραγουδιών μέσω μιας νέας μορφής πολυμέσων έδωσε ζωή σε μουσικά κομμάτια που ίσως να είχαν ξεθωριάσει (Goldmark 2017: 811). Ακόμα, τα τραγούδια αυτά μας προσφέρουν πληροφορίες για τις δημοφιλείς μελωδίες της δεκαετίας του 1920, αποτελούν συνδετικό κρίκο με την πραγματική ζωή του Al Jolson αφού με αυτά έγινε διάσημος, ενώ για πρώτη φορά τραγούδια που προϋπήρχαν χρησιμοποιήθηκαν σε ταινία συνοδεύοντας ταυτόχρονα την υπόθεση ως διηγηματική μουσική.

Λεπτομερείς πληροφορίες για τα τραγούδια και τη μουσική της ταινίας αντλούμε από τα φύλλα οδηγιών (cue sheets), τα οποία εξέδιδαν οι μουσικοί εκδότες και οι εταιρείες κινηματογραφικών παραγωγών και χρησιμοποιούνταν κυρίως από τους μουσικούς των αιθουσών όπου το σύστημα της Βίταφον δεν είχε εγκατασταθεί ακόμα (Goldmark 2017: 782). Στις οδηγίες αναφέρονταν συνήθως ο τίτλος του τραγουδιού και ο συνθέτης, καθώς και το σημείο της ταινίας στο οποίο έπρεπε να ακουστεί, ενώ οι οδηγίες αυτές δημιουργούνταν από έμπειρους ανθρώπους του μουσικού χώρου.

Στη συγκεκριμένη ταινία ο Herman Heller, ο μουσικός διευθυντής της Vitaphone Corporation, είναι αυτός που προετοίμασε τις μουσικές οδηγίες, οι οποίες περιλαμβάνουν 35 διαφορετικά ηχητικά κομμάτια: 9 συμφωνικά κομμάτια, 5 κομμάτια συναισθηματικής μουσικής, 1 καινούριο τραγούδι για την ταινία, 14 δημοφιλή τραγούδια και 6 κομμάτια σχετικά με την εβραϊκή θρησκεία που σχετίζονται με τη διήγηση της ταινίας (Goldmark 2017: 784-785). Αξίζει να αναφερθεί ότι οι μουσικές οδηγίες του *Τραγουδιστή της τζαζ* έδωσαν το έναυσμα για την καταχώριση των πνευματικών δικαιωμάτων που σχετίζονται με τα τραγούδια και τη μουσική που ακούγεται σε μια ταινία, ώστε να αποδίδονται τα εύσημα και να αναγνωρίζονται τα δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας των μουσικών παραγωγών.

Άλλη πηγή πληροφοριών για τα τραγούδια και τη μουσική της ταινίας αποτελούν οι λίστες τραγουδιών των κινηματογραφικών στούντιο (studio cue lists), χωρίς όμως να παρέχουν ακλόνητες και σίγουρες αποδείξεις. Για παράδειγμα, το «Kol Nidre» απουσιάζει από αυτή τη λίστα, παρόλο που είναι ένα βασικό μουσικό κομμάτι της ταινίας, ενώ το «Sérénade» του Τσαϊκόφσκι δεν αναφέρεται ούτε σ' αυτή τη λίστα ούτε στα φύλλα οδηγιών, παρόλο που αποτελεί το βασικό μουσικό θέμα που σχετίζεται με την αγάπη του γιου προς τη μητέρα (Goldmark 2017: 788-789).

Σύμφωνα με το Library of Congress [*The Jazz Singer (1927)*], στην ταινία ακούγονται τα ακόλουθα τραγούδια, από τα οποία τα έξι τα τραγουδάει ο ίδιος ο Al Jolson:

1. «Blue skies» του Irving Berlin (τραγουδιστής Al Jolson)
2. «(My) Mammy» των Sam Lewis, Joe Young, Walter Davidson (τραγουδιστής Al Jolson)
3. «Toot, toot, tootsie, goodbye» των Ted Fio Rito, Robert A. King, Gus Kahn, Ernie Erdman (τραγουδιστής Al Jolson)
4. «Dirty hands, dirty face» των James V. Monaco, Edgar Leslie (τραγουδιστής Al Jolson)
5. «Mother (of mine), I still have you» των Al Jolson, Louis Silvers (τραγουδιστής Al Jolson)
6. «My Gal Sal» του Robert Gordon
7. «Waiting for the Robert E. Lee» του Robert Gordon
8. «Kol Nidre» του Joseph Diskay μαζί με τον Warner Oland στην οθόνη (το τραγουδάει και ο Al Jolson στο τέλος της ταινίας)
9. «Kaddish» (ψάλτης Cantor Jossele Rosenblatt)

Ήδη από την εναρκτήρια σκηνή της ταινίας τονίζεται ο ρόλος της μουσικής στην υπόθεση του έργου, καθώς διαβάζουμε στην πρώτη κάρτα τίτλων « Το Γκέτο της Νέας Υόρκης, που χτυπάει στον ρυθμό της μουσικής που είναι παλαιότερος από τον πολιτισμό» («The New York Ghetto, throbbing to that rhythm of music which is older than civilization»).

Το πρώτο τραγούδι που ερμηνεύει ο μικρός ακόμα Jackie, τον οποίο υποδύεται ο Bobby Gordon, και αποτελεί το πρώτο πραγματικά συγχρονισμένο ήχο της ταινίας, είναι το «My Gal Sal», ένα αμερικανικό τραγούδι της τζαζ, ενώ αμέσως μετά βλέπουμε τον ήρωα όχι μόνο να τραγουδά αλλά και να χορεύει το δεύτερο τραγούδι του έργου, το «Waiting for the Robert E. Lee». Έτσι, ο θεατής έρχεται σε επαφή από την αρχή με το πάθος του πρωταγωνιστή, δηλαδή τη τζαζ μουσική, ενώ παράλληλα το γεγονός ότι μπορεί να βλέπει τον ηθοποιό αλλά και να ακούει τα τραγούδια μέσω της τεχνολογίας Βίταφον, τον φέρνει πιο κοντά στην πραγματικότητα, βιώνοντας την εμπειρία μέσω της ακοής και της όρασης.

Στη σκηνή που εμφανίζεται ξαφνικά ο πατέρας του μικρού Jackie στο μαγαζί όπου τραγουδά και τον αρπάζει για να φύγουν, το μουσικό κομμάτι που ερμήνευε ο Jackie διακόπτεται απότομα από τη μουσική παρασκηνίου. Η δράση δεν μειώνεται αλλά ενισχύεται από τη μουσική αυτή υπόκρουση, παρόλο που η ηχητική ταινία διακόπτεται από τη σιωπηλή.

Χρόνια αργότερα ο ενήλικας πια Jack καλείται να εμφανιστεί στο νυχτερινό κέντρο διασκέδασης «Coffee Dan's Cafe» και παρουσιάζει στο κοινό το τραγούδι «Dirty Hands, Dirty Face» και μάλιστα καταχειροκροτείται από τους θαμώνες που τον ακούνε ενθουσιασμένοι. Πρόκειται για την πρώτη μουσική παράσταση της ταινίας που πραγματοποιείται από τον ίδιο τον Al Jolson και έχουμε την ευκαιρία να ακούσουμε τη φωνή του διάσημου τραγουδιστή. Σ' αυτό το σημείο πραγματοποιείται η γνωριμία του ήρωα με την Mary Dale, την οποία ερωτεύεται. Το συγκεκριμένο τραγούδι αφορά τη χαρά που προκαλεί ένας μικρός σκανταλιάρης φίλος σε κάποιον που ζούσε μόνος και αναζητούσε παρέα. Αν και το θέμα δεν σχετίζεται με την υπόθεση της ταινίας, ωστόσο είναι πρόσχαρο και δημιουργεί μια ευχάριστη ατμόσφαιρα διασκέδασης στο μαγαζί.

Αμέσως μετά ο Jolson ερμηνεύει το τραγούδι «Toot, Toot, Tootsie, Goodbye» ενθουσιάζοντας το κοινό του νυχτερινού κέντρου ακόμα περισσότερο. Και αυτό το τραγούδι δεν σχετίζεται θεματικά με την ταινία, καθώς αναφέρεται στη στιγμή αποχωρισμού ενός ερωτευμένου ζευγαριού, όμως η παράσταση που δίνει ο Jolson στους θεατές (τόσο του μαζαγιού όσο και του κινηματογράφου) είναι συναρπαστική. Πρόκειται για ένα από τα σημεία του έργου όπου ο ηθοποιός ξεδιπλώνει το πολύπλευρο ταλέντο του τόσο με τις φωνητικές του ικανότητες όσο και με τις

χορευτικές του κινήσεις. Εντυπωσιάζει μάλιστα το σημείο όπου ακούγονται πολλών ειδών σφυρίγματα ως συνοδεία της μουσικής.

Τα δύο αυτά τραγούδια (το «Dirty Hands, Dirty Face» και το «Toot, Toot, Tootsie») μπορεί να μην σχετίζονται με την υπόθεση, όμως αξιοποιούνται με τέτοιο τρόπο, ώστε να αναδειχθεί το ταλέντο του ήρωα ως νέου τραγουδιστή στο χώρο της τζαζ μουσικής. Μάλιστα η ηρωίδα Mary Dale, που παρευρίσκεται στο μαγαζί, μένει έκθαμβη από τις ερμηνείες του Jack και τον επαινεί για την μαγευτική του φωνή, θεωρώντας την κατάλληλη για την τζαζ μουσική («There are lots of jazz singers, but you have a tear in your voice»). Έτσι, δίνεται ώθηση στον ήρωα να κυνηγήσει το όνειρό του.

Ένα από τα διασημότερα τραγούδια που ακούγονται στην ταινία είναι το «Blue Skies», το οποίο ο Jack ερμηνεύει παίζοντας πιάνο με τζαζ ρυθμό στο πατρικό του σπίτι και το αφιερώνει στη μητέρα του. Πρόκειται για μία από τις πιο ενδιαφέρουσες μουσικά και ηχητικά σκηνές της ταινίας (Goldmark 2017: 800-801). Το τραγούδι συμβαδίζει με την υπόθεση του έργου, καθώς πρόκειται για ένα αισιόδοξο και εύθυμο τραγούδι, οι στίχοι του οποίου μεταφέρουν τη χαρά και τον ενθουσιασμό του ήρωα για την επανένωση με τη μητέρα του, την οποία λατρεύει, στοιχεία που εντείνονται από την εκφραστικότητα του προσώπου του Jolson. Αρχικά το τραγούδι εκτελείται σε μεσαίο τέμπο και έπειτα πιο γρήγορα και με συγκοπές, ενώ στη διάρκειά του δεν σταματούν τα πειράγματα και οι αστεϊσμοί μεταξύ τους. Σύμφωνα με τον Webb (2005: 163) ο πιθανός ερωτισμός που μπορεί να εντοπιστεί στη σκηνή οφείλεται στο γεγονός ότι ο Jolson υποδύεται τον εαυτό του και όχι τον Jack, τον γιο της Sara.

Την ημέρα της τελικής πρόβας στη σκηνή του Broadway, ο Jack ερμηνεύει το τραγούδι «Mother O'Mine, I Still Have You», ένα τραγούδι σχετικό με την ανιδιοτελή μητρική αγάπη, ενώ η μητέρα του τον παρακολουθεί από τα παρασκήνια. Είναι η στιγμή που η μητέρα τελικά πείθεται πως ο γιος της ανήκει στο χώρο του θεάτρου, αναγνωρίζοντας πως ανήκει σε όλο τον κόσμο και όχι μόνο στον Θεό («Here he belongs. If God wanted him in His house, He would have kept him there...He's not my boy anymore - he belongs to the whole world now»).

Και αυτό το τραγούδι σχετίζεται θεματικά με το έργο, καθώς μέσα από τους στίχους του προβάλλεται η κατανόηση της μητέρας και η αποδοχή των επιλογών του παιδιού της χωρίς να κρατάει κακία. Η μητέρα του ήρωα, σε αντίθεση με τον πατέρα

του, χαίρεται με τη χαρά του παιδιού της, ακόμα κι αν δεν συμφωνεί με την αλλαγή του τρόπου ζωής που τον έχει απομακρύνει από την εβραϊκή θρησκευτική παράδοση. Το συγκεκριμένο τραγούδι είναι το μόνο καινούριο που γράφτηκε αποκλειστικά για την ταινία, άρα ήταν το πιο πρόσφατο (Goldmark 2017: 782).

Το τελευταίο κοσμικό τραγούδι που ακούγεται στην ταινία είναι το «(My) Mammy», ένα τραγούδι-ύμνος για την αγάπη του παιδιού προς τη μητέρα του, η οποία αποτελεί το πολυτιμότερο πρόσωπο στη ζωή του. Στην τελευταία σκηνή του έργου ο Jack ερμηνεύει αυτό το τραγούδι έχοντας μπροστά στο κοινό τη μητέρα του, η οποία τον κοιτάζει με συγκίνηση και θαυμασμό. Στους στίχους

«Mammy, I'm comin', I hope I didn't make you wait,

Mammy, I'm comin'! Oh, God, I hope I'm not too late!»

ο Jack φαίνεται απελπισμένος και παγιδευμένος, καθώς νιώθει ότι απομακρύνεται από το προγονικό του παρελθόν και ταυτόχρονα από την Εβραία μητέρα του. Η στάση ικεσίας στην οποία στέκεται φανερώνει το άγχος του ως Εβραίος, σύμφωνα με τον Rosenberg (2002: 43).

Το γεγονός ότι δύο από τα σημαντικότερα τραγούδια της ταινίας περιέχουν στον τίτλο τους τη λέξη «μητέρα» και είναι αφιερωμένα στη μητέρα του ήρωα δεν είναι τυχαίο («Mother O'Mine, I Still Love You», «(My) Mammy»). Η μητέρα αποτελεί πολύ σημαντικό πρόσωπο στην υπόθεση, καθώς διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στην πορεία της ζωής του παιδιού της. Είναι αυτή που του συμπαραστέκεται και τον κατανοεί, προσπαθώντας να τον δικαιολογήσει στον πατέρα του. Η συνεχής έννοια και η απεριόριστη αγάπη του ήρωα γι' αυτήν, καθώς και τα γράμματα που ανταλλάσσει μαζί της είναι αυτά που τον κρατούν δυνατό. Επίσης, η έντονη επιθυμία της να τραγουδήσει ο γιος τους στη συναγωγή, κάνουν τον ήρωα να υποχωρήσει προκειμένου να μην την πληγώσει. Ο τρόπος με τον οποίο την κοιτάζει στην τελευταία σκηνή και τα τρυφερά λόγια του τραγουδιού (π.χ. «My little Mammy», «I'd walk a million miles / For one of your smiles») μεταφέρουν στον θεατή τα όμορφα συναισθήματα του γιου προς τη μητέρα, επιτείνοντας τη συγκίνησή του. Έτσι, η ταινία ολοκληρώνεται με ένα όμορφο κλίμα χαράς, αγάπης και αισιοδοξίας.

Εκτός από τα ανωτέρω τραγούδια που σχολιάστηκαν, στο έργο ακούγονται και δύο θρησκευτικά, το «Kol Nidre» και το «Kaddish». Πρόκειται για δύο πολύ γνωστούς εβραϊκούς ύμνους, οι οποίοι σχετίζονται άμεσα με την υπόθεση του έργου,

αφού ανήκουν στην εβραϊκή θρησκεία και εκπροσωπούν την καταγωγή και το παρελθόν του ήρωα, με τα οποία ο ίδιος έρχεται σε σύγκρουση.

Όσον αφορά το «Kol Nidre», είναι ο βασικός ύμνος της εβραϊκής γιορτής Yom Kippur, η οποία κατέχει κεντρικό ρόλο στην υπόθεση. Ουσιαστικά η ταινία αρχίζει και τελειώνει μ' αυτόν τον ύμνο, αφού στην αρχή βλέπουμε τον πατέρα, Cantor Rabinowitz, να ψέλνει στη συναγωγή αυτόν τον ύμνο, ενώ στο τέλος βλέπουμε τον γιο, Jack, να το κάνει στη θέση του πατέρα του. Στην πρώτη περίπτωση, όταν ο Jackie επιστρέφει σπίτι του για να πάρει τη φωτογραφία της μητέρας του, ακούγεται το «Kol Nidre» που τραγουδάει ο πατέρας του στη συναγωγή, χωρίς να τον βλέπουμε στη σκηνή (offscreen). Η χρήση ασύγχρονου ήχου εκτός οθόνης τονίζει τη διάσταση ανάμεσα στον πατέρα και το γιο, καθώς και τη λύπη της μητέρας. Η μουσική συνδέει τη φωνή του πατέρα (που ακούμε) με τη μορφή του γιου (που βλέπουμε), ενώνοντας τους δύο διαφορετικούς χαρακτήρες.

Οι στίχοι του «Kol Nidre» που ακούγονται στο έργο μπορεί να μην μεταφράζονται, αλλά έχουν μια κρυμμένη δύναμη. Οι τελευταίες λέξεις του άσματος («πάνω στις ψυχές μας») επαναλαμβάνονται δύο φορές και λειτουργούν ως επίλογος της παιδικής ηλικίας του Jackie, τόσο σε σκηνικό όσο και σε διηγηματικό επίπεδο (Rosenberg 2002: 20). Ο πατέρας, η μητέρα και ο γιος κλείνονται στον εαυτό τους, επηρεασμένοι καθένας από τη γενιά του, τις αντιλήψεις του, το φύλο του, ενώ το βάρος παραμένει στις ψυχές όλων.

Μεγαλύτερο ενδιαφέρον έχει η εκτέλεση του θρησκευτικού ύμνου από τον γιο στη συναγωγή. Εκείνη την ώρα ο ετοιμοθάνατος πατέρας βρίσκεται στο κρεβάτι του σπιτιού και ακούει τη μελωδική φωνή του γιου του, συγκινείται από το θρησκευτικό συναίσθημα που τον διακατέχει και από τη χαρά για την επιστροφή του γιου και αφήνει την τελευταία του πνοή ήρεμος και ευτυχισμένος.

Το θρησκευτικό άσμα δένει αρμονικά με την υπόθεση του έργου, καθώς πρόκειται για ένα είδος προσευχής στο οποίο οι πιστοί ακυρώνουν προληπτικά τους όρκους που έχουν κάνει για τον επόμενο χρόνο, ώστε να μην υποπέσουν άθελά τους στο αμάρτημα της επιορκίας απέναντι στο Θεό (Rosenberg 2002: 16-17). Τα λόγια της προσευχής συμβάλλουν στην ενίσχυση της δραματικής έντασης, καθώς σχετίζονται με την υπόσχεση του πρωταγωνιστή ότι η επαγγελματική του πορεία είναι το πιο σημαντικό πράγμα στη ζωή του και θα έκανε οποιαδήποτε θυσία γι'

αυτήν. Βλέπουμε, όμως, ότι τελικά υποχωρεί και δεν παρευρίσκεται στην πρεμιέρα του Broadway, τοποθετώντας σε υψηλότερη θέση την οικογένεια και τη θρησκεία και ερμηνεύοντας το συγκεκριμένο τραγούδι στη συναγωγή. Με αυτόν τον τρόπο αναδεικνύεται το θρησκευτικό ενδιαφέρον που χαρακτηρίζει όλη την ταινία.

Το μουσικό σάουντρακ είναι κάτι σύνηθες στις σκηνές θανάτου των χολιγουντιανών ταινιών, ενώ ο θεατής προσλαμβάνει τον θάνατο του ήρωα όχι ορατά αλλά διαισθητικά μέσω του μουσικού ακούσματος. Ειδικά την πρώτη περίοδο μετατροπής των ταινιών από βωβές σε ακουστικές, η μουσική των ταινιών σχετιζόταν με αυτό που έβλεπε ο θεατής. Η σκηνή της ταινίας όπου πεθαίνει ο πατέρας του Jack είναι η πρώτη στην οποία χρησιμοποιείται ηχογραφημένη διηγητική μουσική για τον θάνατο ενός ήρωα (Combs 2012: 46).

Η ακουστική ένταση ενισχύει τις αφηγηματικές δυνατότητες αυτής της σκηνής. Ο Jack «δολοφονεί» τον πατέρα του με έναν οπτικό και ακουστικό τρόπο, καθώς ολοκληρώνεται το πνευματικό του ταξίδι. Η απαγγελία του ύμνου από τον Jolson χαρακτηρίζεται από στοιχεία της τζαζ. Μ' αυτόν τον τρόπο απεικονίζεται η ασυμβατότητα και η έλλειψη κατανόησης μεταξύ του παραδοσιακού και του μοντέρνου κόσμου (Rosenberg 2002: 37). Δεν ξέρουμε αν ο Jolson αυτοσχεδίασε, ήθελε να ανανεώσει ή είχε ξεχάσει τον ύμνο, όπως ο διαφορετικός τρόπος απαγγελίας του ύμνου υποδηλώνει τη ρωγμή με το παρελθόν.

Σ' αυτό το σημείο αξιολογείται η τεχνική της εμφάνισης μιας σκηνής ενώ ακούγεται η μουσική από μια άλλη σκηνή. Ειδικότερα, το παράθυρο του δωματίου και η μουσική που ακούγεται λειτουργούν ως γέφυρα που ενώνει τον πρωταγωνιστή με τον πατέρα του. Έτσι, η τελική επανασύνδεση πατέρα και γιου πραγματοποιείται μέσα από τη μαγεία του ήχου της μουσικής, η οποία ενώνει τις δύο διαφορετικές σκηνές· αυτή στη συναγωγή όπου ο γιος ψέλνει και αυτή στο δωμάτιο όπου ο πατέρας πεθαίνει.

Η δύναμη της φωνής «γεμίζει» την εικόνα της σκηνής του θανάτου. Η αόρατη πηγή της φωνής είναι γνωστή, πρόκειται για το γιο του ετοιμοθάνατου, αλλά ελκύει την προσοχή του δέκτη στο κόσμο εκτός οθόνης, άρα και αόρατο, κατά τη διάρκεια του θανάτου του πατέρα (Combs 2012: 48-49). Η τεχνική αυτή συμβάλλει στην προσπάθεια του θεατή να εστιάσει στο τραγούδι που ακούγεται, χωρίς να βλέπει τον τραγουδιστή, παρόλο που μπορεί να υποθέσει ποιος είναι. Έτσι, η φωνή του Jack

κατακλύζει τη σκηνή μειώνοντας τον αρνητικό αντίκτυπο της σκηνής του θανάτου στους θεατές. Το τραγούδι αντικαθιστά τον θρήνο πάνω από τον νεκρό και μοιάζει σαν να ξέρει ο Jack ότι ο πατέρας του πέθανε.

Η σκηνή του θανάτου αποτελείται από 23 λήψεις μέσα από τις οποίες τονίζεται η θεματική του θανάτου, καθώς «γεμίζει» με το θρησκευτικό άσμα. Σε γκρο πλαν αποτυπώνεται η ικανοποίηση στο πρόσωπο του πατέρα που ακούει τον γιο του να τραγουδάει στη συναγωγή, αποδεικνύοντας τη θρησκευτική και οικογενειακή πίστη του ήρωα. Ωστόσο, η σκηνή του θανάτου δεν ολοκληρώνεται με τον πατέρα, αλλά με τον γιο να τραγουδά μέχρι τη στιγμή που τελειώνει το τραγούδι.

Αν και ο βασικός πρωταγωνιστής απουσιάζει σωματικά από τη σκηνή του θανάτου, ωστόσο βρίσκεται εκεί μέσω της φωνής του που ακούγεται από τη συναγωγή. Το τραγούδι του Jack, μέσω των συγχρονισμένων και ασύγχρονων οπτικών εικόνων, και όχι ο θάνατος του πατέρα είναι αυτό που συμφιλιώνει και, τελικά, ενώνει τους δύο ήρωες. Ο μουσικός ήχος ενώνει δύο διαφορετικά χωρικά σημεία και δύο ήρωες που σε όλο το έργο συγκρούονταν, ακριβώς τη στιγμή που σωματικά αποχωρίζονται ο ένας τον άλλον. Πατέρας και γιος μοιάζουν με ενοποιημένο σώμα, καθώς ο γιος τραγουδάει όταν ο πατέρας πια δεν μπορεί.

Ακόμα, η φωνή λειτουργεί ως ένα μουσικό σημείο της συγχρονισμένης πραγματικότητας με τη διήγηση. Η φωνή του Jack ταυτίζεται με το «έξω», άλλωστε ο ήχος ξεπερνά τα εμπόδια που θέτει το σώμα, ενώ η σιωπή του δωματίου με το «μέσα». Η μουσική επένδυση γίνεται αντιληπτή ως κάτι που ακόμα κι αν περνά απαρατήρητο, καταφέρνει να πείσει τους δέκτες καθώς διαθέτει ιδεολογική δύναμη, ενώ έχει θεωρηθεί και ως τρίτη διάσταση (Combs 2012: 52-53). Η μουσική μειώνει την χρονική και χωρική απόσταση ανάμεσα στον θεατή και στον ήρωα που πεθαίνει, καθώς επίσης αντισταθμίζει την αδυναμία της κάμερας να συλλάβει τη στιγμή του θανάτου ως κάτι σαφές και ορατό, αφού ενδυναμώνει την οπτική έλλειψη.

Εκτός από αυτά, μελετητές έχουν επισημάνει ότι οι χειρονομίες που κάνει ο Jack όταν ψέλνει το «Kol Nidre» δείχνουν την επιρροή από τις παραστάσεις του ήρωα όταν ερμηνεύει τζαζ μουσική στη σκηνή, κάτι που προσδίδει ενότητα στον χαρακτήρα και στο σύνολο της ταινίας, αν και ο Combs δεν συμφωνεί μ' αυτήν την άποψη (2012: 48 και 50).

Τέλος, ο δεύτερος θρησκευτικός ύμνος που ακούγεται στο έργο είναι το «Kaddish», το οποίο ερμηνεύεται από τον γνωστό για εκείνη την εποχή ψάλτη Cantor Jossele Rosenblatt. Πρόκειται για ένα συναισθηματικό τραγούδι, με απλά λόγια που μοιάζει με μοιρολόι και αναφέρεται σε μια παραδοσιακή εκδήλωση μνήμης για το θάνατο κάποιου στενού συγγενή, συνήθως γονέα (Rosenberg 2002: 24).

Ο ρόλος του συγκεκριμένου ύμνου στην υπόθεση είναι καθοριστικός, καθώς σχετίζεται με την αφηγηματική πορεία του έργου. Στο άκουσμά του ο ήρωας συγκινείται και θυμάται την οικογένειά του, ιδίως τον πατέρα του που είναι ψάλτης στη συναγωγή. Έτσι, αφυπνίζεται και ενισχύεται η επιθυμία του να ξαναδεί τους γονείς του και, τελικά, επιστρέφει στο πατρικό του σπίτι. Ο Rosenblatt είναι ιδιαίτερα σημαντικός για τον Jack, γιατί του θυμίζει τον πατέρα του και τις φορές που ο ίδιος συμμετείχε μαζί του στη συναγωγή.

Τα τραγούδια του Jolson διακόπτουν την κινηματογραφική διήγηση και συγκεκριμένα τα «Dirty Hands, Dirty Face», «Toot, Toot, Tootsie», «Blue Skies», «Kol Nidre» και «My Mammy» παρουσιάζονται σαν πράξεις-παραστάσεις του βοντβίλ με τον Jolson να τα ερμηνεύει σχεδόν αποκλειστικά με μαύρο πρόσωπο (Webb 2005: 163). Οι κοντινές λήψεις στον ήρωα τονίζουν ότι ο Jack είναι ο Jolson. Πολλές φορές η ταινία έχει στοιχεία βοντβίλ, μέσα από τα οποία προβάλλεται η τότε αντίληψη ότι η Αμερική ήταν η χώρα που υποσχόταν στους μετανάστες την ελευθερία να επιλέξουν μια νέα ταυτότητα, εγκαταλείποντας το πολιτισμικό τους παρελθόν. Για τον Webb, σ' αυτές τις σκηνές αναδύεται ο Jolson μέσα από τον Jack.

Σύμφωνα με όσα αναφέρθηκαν, διαπιστώνεται ότι τα περισσότερα τραγούδια σχετίζονται θεματικά με την υπόθεση της ταινίας, άρα πρόκειται για διηγητική μουσική, γεγονός που προσδίδει ένταση και δυναμισμό στο έργο. Η σχέση, λοιπόν, της μουσικής με την εικόνα είναι αμφίδρομη. Όσον αφορά τον Al Jolson, οφείλουμε να αναγνωρίσουμε το ταλέντο του τόσο στα αμερικανικά τραγούδια όσο και στους εβραϊκούς ύμνους. Ειδικά όταν ερμηνεύει τα πρώτα, προσφέρει μια γοητευτική παράσταση διατηρώντας τον ενθουσιασμό του κάθε φορά που ερμηνεύει κάποιο τραγούδι, κάνοντας το έργο πιο διασκεδαστικό. Φαίνεται πως διακατέχεται από έντονη ενέργεια, κάτι που το συναντάμε συνήθως σε ζωντανές παραστάσεις που περιλαμβάνουν την αλληλεπίδραση του καλλιτέχνη με το κοινό, με τις οποίες ο Jolson ήταν εξοικειωμένος.

Αν και σε αρκετά σημεία της ταινίας ακούμε τη φωνή του Jolson καθώς τραγουδά, όμως μόνο σε ένα σημείο, περίπου στη μέση της ταινίας, υπάρχει διάλογος μεταξύ των ηθοποιών. Πρόκειται για τον διάλογο του Jack με τη μητέρα του, όταν ο πρωταγωνιστής βρίσκεται στο πατρικό του σπίτι. Ενώ ο Jack παίζει πιάνο και τραγουδά το «Blue Skies», διακόπτει το τραγούδι και αρχίζει να συνομιλεί με τη μητέρα του, ενώ παίζει με το αριστερό του χέρι στο πιάνο ένα επαναλαμβανόμενο μουσικό ρυθμό (οστινάτο).

Ο διάλογος αναφέρεται σε ένα πολλά υποσχόμενο μέλλον, στο οποίο η μητέρα του θα είναι ευτυχισμένη και θα έχει όλα όσα επιθυμεί, επιβεβαιώνοντας την αγάπη του Jack στο πρόσωπό της. Κατά κύριο λόγο μιλάει ο Jolson, ενώ είναι εμφανές ότι η μητέρα του βρίσκεται σε αμηχανία και δίνει σύντομες απαντήσεις ή και καθόλου. Τα νοήματα του διαλόγου δεν έχουν κάποια σπουδαιότητα για την εξέλιξη του έργου και αφορούν τα όνειρα και τις επιθυμίες του γιου σχετικά με ένα καλύτερο μέλλον για τη μητέρα του. Για παράδειγμα, της αναφέρει ότι θα της αγοράσει καινούρια ρούχα και οι υπόλοιπες γυναίκες θα τη ζηλεύουν ή ότι θα μετακομίσουν σε καλύτερη περιοχή όπου η ζωή της θα βελτιωθεί. Τα λόγια του Jolson είναι προφητικά καθώς όντως λίγο αργότερα οι Εβραίοι μεταφέρθηκαν από τα γκέτο της πόλης προς τα αμερικανικά προάστια για μια καλύτερη ζωή (Rosenberg 2002: 32-33).

Σε όλη τη διάρκεια της σκηνής ο Jolson είναι ο εαυτός του, δεν υποκρίνεται τον ήρωά του, γίνεται αστείος και συμπεριφέρεται στη μητέρα του όπως συμπεριφερόταν στο κοινό που πήγαινε να τον παρακολουθήσει από κοντά, δηλαδή αστειεύεται μαζί της. Εμφανίζεται ως διασκεδαστής που εκτελεί ζωντανά αυτοσχέδιες σκηνές, αφού η εμπειρία του στο βοντβίλ τον βοηθάει να έχει άνεση μπροστά στο κοινό και να διαχειρίζεται απρόσμενες καταστάσεις. Το γεγονός ότι ο Jolson προερχόταν από το χώρο του θεάτρου και ήταν και τραγουδιστής, τον βοήθησε να ανταποκριθεί στις νέες απαιτήσεις του ομιλούντος κινηματογράφου.

2δ. Η σημασία της ταινίας

Η σπουδαιότητα της ταινίας *Ο τραγουδιστής της τζαζ* έγκειται στο γεγονός ότι είναι η πρώτη ομιλούσα ταινία μεγάλου μήκους με ηχογραφημένο διάλογο στην ιστορία της έβδομης τέχνης. Ανήκει στο κινηματογραφικό είδος του μιούσικαλ, καθώς περιλαμβάνει μουσικοχορευτικά κομμάτια σε όλη τη διάρκεια του έργου και μάλιστα αποτελεί την πρώτη ταινία μιούσικαλ. Ό,τι ακούγεται, λοιπόν, στη διάρκεια της ταινίας είναι τραγούδια, μελωδίες, μουσική και τα σύντομα λόγια του πρωταγωνιστή και της μητέρας του.

Ακόμα, ο πρωταγωνιστής Al Jolson ήταν ο πρώτος ηθοποιός που εκφώνησε λόγια τα οποία ακούστηκαν στη μεγάλη οθόνη σε ταινία μακράς διάρκειας. Τα πρώτα λόγια που είπε αποδείχθηκαν προφητικά, αφού ήταν τα εξής «Περιμένετε ένα λεπτό, περιμένετε ένα λεπτό, δεν έχετε ακούσει τίποτα ακόμα» («Wait a minute, wait a minute. You ain't heard nothin' yet.»).

Ακόμα ένα σημαντικό στοιχείο που αναδεικνύει την ταινία είναι το γεγονός ότι ο συγχρονισμός συντελεί σε μια προσεγμένη χρήση της μουσικής (Tankel 1978: 24). Τα μουσικά θέματα και μοτίβα λειτουργούν έτσι ώστε να αντιστοιχούν στους χαρακτήρες της ταινίας, στη διάθεσή τους και στην εξέλιξη της δράσης, δημιουργώντας μια ενότητα ήχου και εικόνας. Ο ήχος στηρίζεται σε ό,τι προβάλλει η εικόνα και δεν περιορίζεται απλώς σε έναν συνοδευτικό ρόλο. Μία ακόμα καινοτομία του έργου ήταν η χρήση του ήχου για την ενίσχυση της αφηγηματικής δομής, καθώς μέσω της μουσικής και των τραγουδιών χαράσσεται η σκηνή του έργου στο μυαλό του θεατή.

Επίσης, στην ταινία εφαρμόζεται η πρωτοποριακή τεχνική της «ερώτησης και απάντησης» («call and response»), με την οποία η ερώτηση τίθεται σιωπηλά και η απάντηση δίνεται με τη χρήση ήχου ή αντίστροφα. Έτσι, η μητέρα του Jack παρουσιάζεται στη σιωπηλή ταινία να του ζητάει να τραγουδήσει στο Yom Kippur στη θέση του πατέρα του και ο Jack αρνείται, ενώ αμέσως μετά ο Jack εκφράζει τη λύπη του γι' αυτή τη στάση του ενώ τραγουδάει με κανονικό ήχο το τραγούδι.

Παρά το γεγονός ότι την εποχή που κυκλοφόρησε η ταινία υπήρχαν μόλις εκατό κινηματογραφικές αίθουσες με τον κατάλληλο εξοπλισμό για να παιχτεί, ωστόσο έκανε μεγάλη επιτυχία με ικανοποιητικές εισπράξεις, αποδεικνύοντας ότι το

κοινό αδημονούσε για κάτι πρωτοποριακό και ξεχωριστό στο χώρο της έβδομης τέχνης (Rothman 2014). Έτσι, η ταινία κατάφερε να αποτελέσει παράδειγμα μιας καλοφτιαγμένης ταινίας μικρού βεληνεκού, η οποία μπορούσε να είναι εξίσου κερδοφόρα με τις βωβές ταινίες μεγάλου προϋπολογισμού (Tankel 1978: 25).

Όσον αφορά τη σκηνοθεσία, ο Crosland δεν καθυστερεί τις εναλλαγές των σκηνών και την εξέλιξη της υπόθεσης, αποκαλύπτοντας τον ψυχολογικό αγώνα του ήρωα σε όλη τη διάρκεια της ταινίας. Εξίσου ενδιαφέρον είναι το ότι στην ταινία δεν δίνεται υπερβολική έμφαση στον πρωταγωνιστή, αλλά υπάρχει μια ισορροπία μεταξύ των ρόλων αναλογικά με τη συμβολή τους στην εξέλιξη της υπόθεσης.

Όσον αφορά τις διακρίσεις και τις βραβεύσεις, *Ο τραγουδιστής της τζαζ* κέρδισε τιμητικό βραβείο Όσκαρ για την πρωτοποριακή τεχνική προσθήκης ήχου και ομιλίας, ενώ ήταν υποψήφια για το Όσκαρ Καλύτερου Διασκευασμένου Σεναρίου (Alfred A. Cohn) και για το Όσκαρ Καλύτερων Οπτικών Εφέ (Nugent Slaughter) χωρίς, όμως, να κερδίσει κάποιο από αυτά τα δύο (AFI Catalogue of Feature Films. The first 100 years 1893-1993).

Εκτός από αυτά, η ταινία άσκησε ευρεία επίδραση στο χώρο της τέχνης (Goldmark 2017: 806-810). Η Arline De Haas έγραψε μυθιστόρημα βασισμένο κυρίως στο θεατρικό έργο, συμπεριλαμβάνοντας κάποια στοιχεία από την ταινία. Τα τραγούδια που αναφέρονται στο μυθιστόρημα είναι διαφορετικά από αυτά του διηγήματος, του θεατρικού και της ταινίας, όμως περιέχει κάποια κομμάτια του Al Jolson.

Επίσης, το Χόλιγουντ πραγματοποίησε δύο παραγωγές σχετικές με τον Jolson, τις *The Jolson Story* (1946) και *Jolson Sings Again* (1949), στις οποίες πρωταγωνίστησε ο Larry Parks. Και οι δύο ταινίες είχαν εμπορική επιτυχία, ενώ ακούγεται η φωνή του Jolson, καθώς επανηχογράφησε τα τραγούδια και χρησιμοποιήθηκε η τεχνική των συγχρονισμένων χειλιών στην οθόνη. Επίσης, ο Jolson ξαναέπαιξε τον Jack Robin σε δύο παραλλαγές του *Τραγουδιστή της τζαζ* στο Lux Radio Theatre το 1936 και το 1947. Η ραδιοφωνική εκδοχή του έργου είχε στοιχεία τόσο από το θεατρικό όσο και από την ταινία, όμως απουσίαζαν πολλά από τα τραγούδια της ταινίας.

Το πρώτο ριμέικ της ταινίας πραγματοποιήθηκε το 1952 από τον Michael Curtiz με πρωταγωνιστές τους Danny Thomas, Peggy Lee και Eduard Franz (IMDb,

The Jazz Singer, (1952)), όμως δεν σημείωσε σημαντική επιτυχία. Η ταινία γυρίστηκε ξανά το 1980 (IMDb, *The Jazz Singer*, (1980)). Αν και πάλι δεν είχε απήχηση στο κινηματογραφικό κοινό, ωστόσο τα τραγούδια της ακολούθησαν επιτυχημένη πορεία, κατατάσσοντας το soundtrack της ταινίας στα κλασικά. Μάλιστα, ο πρωταγωνιστής-τραγουδιστής Neil Diamond, μετά από τη συμμετοχή του στην ταινία απομακρύνθηκε από το χώρο του κινηματογράφου και επικεντρώθηκε στη μουσική (Chilton 2020).

Κάποια από τα τραγούδια του δίσκου, όπως τα «Love On The Rocks», «Hello Again» και «America» έγιναν μεγάλες επιτυχίες. Ο ίδιος ο Neil Diamond σε συνεργασία με τον τραγουδιστή και ηθοποιό Gilbert Bécaud συνέθεσαν ορισμένα από τα τραγούδια που ακούστηκαν στην ταινία, συγκεκριμένα τα «Love On The Rocks», «Summerlove», «On The Robert E Lee», «Hey Louise» και «Songs Of Life».

Το «Love On The Rocks» ήταν το πιο επιτυχημένο κομμάτι του soundtrack λόγω του ότι είναι ένα βαθιά συναισθηματικό τραγούδι αγάπης, ενώ και το «America» ήταν από τα αγαπημένα του κοινού, λόγω του πατριωτικού μηνύματος που προβάλλεται με αναφορά στις ελπίδες και στους φόβους των μεταναστών, οι οποίοι πήγαιναν στην Αμερική για ένα καλύτερο μέλλον. Ανάμεσα στα τραγούδια της ταινίας υπάρχει και ένα που αποτελεί εβραϊκό παραδοσιακό ύμνο, το «Adon Olom», το οποίο σχετίζεται με την υπόθεση της ταινίας. Η θεματική των τραγουδιών συνάδει με τα αντίστοιχα τραγούδια της πρωτότυπης ταινίας, γεγονός που αποδεικνύει ότι έγινε προσπάθεια αφενός να μην απομακρυνθεί το ριμέικ από την αρχική ταινία και αφετέρου να λειτουργήσουν τα τραγούδια συνοδευτικά με την υπόθεση.

Το δεύτερο ριμέικ της ταινίας *Ο τραγουδιστής της τζαζ* ανήκει στις περιπτώσεις αυτές όπου η μουσική επένδυση είχε πολύ μεγαλύτερη επιτυχία από την ίδια την ταινία, αφού το άλμπουμ έγινε πλατινένιο πέντε φορές, ενώ η ταινία δέχτηκε πολλές αρνητικές κριτικές και η ηθοποιία του Neil Diamond ανταμείφθηκε με το Χρυσό Βατόμουρο, ένα βραβείο που απονέμεται στις χειρότερες ταινίες και στους χειρότερους ηθοποιούς.

Ο κύριος λόγος αποτυχίας των δύο ριμέικ της ταινίας είναι το ότι η ταινία του 1927 εκπροσωπούσε τους Εβραίους μετανάστες που προσπαθούσαν να προσαρμοστούν στην αμερικανική κοινωνία των αρχών του 20ού αιώνα, και ικανοποιούσε συγκεκριμένες ανάγκες, οι οποίες αργότερα έπαψαν να υπάρχουν. Γι' αυτό όταν ξαναγυρίστηκε στα 1950 και 1980 δεν είχε ανάλογη αποδοχή από το κοινό.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Ο τραγουδιστής της τζαζ: Μουσικοκοινωνιολογική διερεύνηση

Στο παρόν κεφάλαιο γίνεται προσπάθεια μουσικοκοινωνιολογικής προσέγγισης της ταινίας, καθώς η ταινία στηρίζεται σε ποικίλες θεματικές οι οποίες χαρακτηρίζονται από διαχρονικότητα: η σύγκρουση πατέρα και γιου, η αποστασιοποίηση του παλιού με το μοντέρνο, η ακόρεστη επιθυμία για την εκπλήρωση μιας μεγάλης επιδίωξης, η αυστηρότητα των θρησκευτικών αρχών και των παραδοσιακών πεποιθήσεων, η ανιδιοτελής αγάπη του παιδιού για τους γονείς του, ιδίως για τη μητέρα του, η αγωνία για κοινωνική αποδοχή και εξέλιξη, η εσωτερική σύγκρουση με τις φυλετικές πεποιθήσεις και την υπερηφάνεια για το έθνος είναι κάποια από τα σημαντικότερα θέματα που θίγονται στην ταινία.

Η σπουδαιότητα αυτών των ζητημάτων έγκειται στο γεγονός ότι πρόκειται για ζητήματα τα οποία μας ορίζουν τόσο ως άτομα όσο και ως κοινωνία. Μάλιστα η ταινία αρχίζει με το εξής κείμενο: «In every living soul, a spirit cries for expression--perhaps this plaintive, wailing song of Jazz is, after all, the misunderstood utterance of a prayer» («Σε κάθε ζωντανή ψυχή, ένα πνεύμα φωνάζει για έκφραση -- ίσως αυτό το διακριτικό τραγούδι της τζαζ είναι, τελικά, η παρεξηγημένη έκφραση μιας προσευχής»). Η συγκεκριμένη πρόταση περιέχει τα δύο βασικά θέματα που θίγονται στην ταινία, τη θρησκευτική πίστη και την αγάπη για τη τζαζ μουσική, τα δύο ζητήματα που διχάζουν τον πρωταγωνιστή.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι τα ανωτέρω κοινωνιολογικά θέματα προσεγγίζονται όχι μόνο μέσω του γραπτού και προφορικού λόγου, αλλά γίνεται ταυτόχρονα προσπάθεια να τονιστούν και μέσω της μουσικής επένδυσης της ταινίας. Άλλοτε οι μελωδίες που ακούγονται παράλληλα με τις σκηνές που προβάλλονται, άλλοτε οι στίχοι των τραγουδιών (όπως σχολιάστηκαν σε προηγούμενη ενότητα) και άλλοτε οι μουσικές επιλογές των συντελεστών έχουν ως στόχο την προβολή και ενίσχυση κοινωνικών μηνυμάτων και την καλύτερη κατανόηση και αποδοχή τους από τους δέκτες. Η πρόθεση αυτή αποδεικνύεται μέσω της ακόλουθης μουσικοκοινωνιολογικής προσέγγισης των βασικότερων θεμάτων που θίγονται στην ταινία.

3α. Η απεικόνιση της εβραϊκής θρησκείας στην ταινία

Η ταινία είναι εμπνευσμένη από το διήγημα του Samson Raphaelson *A Day of Atonement* («Η ημέρα της Εξιλέωσης»), οπότε το θρησκευτικό στοιχείο υπήρξε από την αρχή πηγή έμπνευσης του έργου. Πιο συγκεκριμένα, η ταινία προβάλλει την εβραϊκή θρησκεία και τον εβραϊκό πολιτισμό μέσα από τη ζωή των Εβραίων μεταναστών της Αμερικής στις αρχές του 20ού αιώνα. Η οικογένεια που πρωταγωνιστεί κατοικεί στην ανατολική πλευρά του εβραϊκού γκέτο της Νέας Υόρκης, όπου ζει την καθημερινότητά της διατηρώντας τις συνήθειες του εβραϊκού έθνους.

Σε όλη την ταινία η προβολή του θρησκευτικού συναισθήματος αποτυπώνεται με σοβαρότητα, χωρίς να προβάλλονται τα μέλη της εβραϊκής κοινότητας και η ίδια η θρησκεία. Έτσι, ανεξάρτητα από τη θρησκευτική ταυτότητα του κοινού, οι θεατές είναι σε θέση να κατανοήσουν και να εκτιμήσουν την προσπάθεια ανάδειξης των βασικών στοιχείων της εβραϊκής πίστης, δηλαδή της ευσέβειας προς το Θεό και του ισχυρού οικογενειακού δεσμού.

Η γιορτή γύρω από την οποία εκτυλίσσεται η υπόθεση είναι μία από τις πιο σημαντικές της εβραϊκής θρησκείας. Πρόκειται για το Yom Kippur, δηλαδή την ημέρα του Εξιλασμού. Κατά τη διάρκεια αυτής της γιορτής οι Εβραίοι αφιερώνονται στη σκέψη, στην προσευχή και στη νηστεία, και επιδιώκουν την εξιλέωσή τους για αμαρτίες που έχουν διαπράξει απέναντι στο Θεό. Η συγχώρεση αποτελεί βασική έννοια της συγκεκριμένης γιορτής.

Από δραματική άποψη η ταινία αρχίζει και τελειώνει με το Yom Kippur. Αξιοπρόσεκτο είναι το γεγονός ότι στην αρχή της ταινίας προηγείται ένα τραγούδι της τζαζ και ακολουθεί το «Kol Nidre», ενώ στο τέλος της ταινίας ακούγεται το «Kol Nidre» και ακολουθεί ένα τραγούδι της τζαζ με το οποίο κλείνει η ταινία (Tankel 1978: 24). Αυτά τα δύο είδη μουσικής, δηλαδή η θρησκευτική και η κοσμική, συμβολίζουν την εσωτερική σύγκρουση του πρωταγωνιστή ανάμεσα στην εβραϊκή του καταγωγή και την προσπάθειά του να προσαρμοστεί στα νέα δεδομένα της αμερικανικής κοινωνίας. Αξίζει να αναφερθεί πως η πρεμιέρα της ταινίας στις 6 Οκτωβρίου του 1927 προγραμματίστηκε εσκεμμένα μία μέρα πριν από το πραγματικό

Yom Kippur εκείνης της χρονιάς, ώστε η υπόθεσή της να ταιριάζει απόλυτα με την πραγματικότητα (Pfeiffer 2011 και Rogin 1992: 425).

Σε όλη τη διάρκεια του έργου ερχόμαστε σε επαφή με την εβραϊκή θρησκεία, όπως για παράδειγμα όταν προβάλλονται εικόνες από τη συναγωγή με τις επτάφωτες λυχνίες (μενορά) και τα ειδικά ρούχα που φορούν οι ραβίνοι. Επίσης, η σκηνή των γενεθλίων του πατέρα τονίζει τη σπουδαιότητα που έχει ένα σάλι προσευχής για τους Εβραίους, γεγονός που το καθιστά σύνηθες δώρο.

Ακόμα, στην ταινία εμφανίζεται να τραγουδά μια θρησκευτική μελωδία υποδύμενος τον εαυτό του ο Josef (Yossele) Rosenblatt, διάσημος κορυφαίος χορωδίας σε εβραϊκές συναγωγές, ο οποίος θεωρούνταν ο καλύτερος στο είδος του και έκανε γνωστή την θρησκευτική μουσική των Εβραίων σε ένα ανομοιογενές κοινό από το οποίο έγινε αποδεκτός, ανεξαρτήτως θρησκευτικών πεποιθήσεων (Knapp 2008: 326). Μάλιστα, η μεγάλη ανταπόκριση του κοινού απέναντι στην ταινία αποτελούσε γι' αυτόν την αποθέωση της εβραϊκής θρησκείας.

Η εμφάνιση του Rosenblatt πρεσβεύει την συμφιλίωση που επιτυγχάνει ο ήρωας στο τέλος της ταινίας ανάμεσα στη θρησκεία και στο χώρο της διασκέδασης. Η επιλογή ενός πραγματικού Εβραίου κληρικού αποσκοπούσε στην ακριβή απόδοση των σκηνών της συναγωγής και στο να προσελκύσει η ταινία περισσότερους Εβραίους θεατές. Άλλωστε, ο Cantor Jossele Rosenblatt ήταν ιδιαίτερα γνωστός εκείνη την εποχή για το ήθος του, την πίστη του στις παλιές αρχές και για τη φωνή του, ενώ σχετιζόταν και με το χώρο του βόντεβιλ. Η ταινία προσπαθεί να πείσει το κοινό ότι ένα επαγγελματία διασκεδαστή μπορεί να υπολογίζεται και ως κοσμικός κληρικός, αφού όμως πρώτα παρουσιάσει έναν κοσμικό κληρικό ως επαγγελματία διασκεδαστή (Knapp 2008: 322 και 328).

Ωστόσο, η βαθύτερη γνωριμία μας με την εβραϊκή θρησκεία πραγματοποιείται μέσα από τη σύγκρουση των δύο βασικών χαρακτήρων της υπόθεσης, δηλαδή του πατέρα και του γιου. Από τη μια, ο πατέρας του ήρωα, Cantor Rabinowitz, αποτελεί τον βασικό εκπρόσωπο της εβραϊκής θρησκείας, καθώς είναι ψάλτης στη συναγωγή της περιοχής όπου ζει η οικογένεια. Μάλιστα, ο πατέρας είναι ο πρώτος που τραγουδάει στο έργο χωρίς να τον δείχνει η κάμερα, υπενθυμίζοντας μ' αυτόν τον τρόπο στο κοινό και στον Jack τις μουσικές ρίζες του πρωταγωνιστή (Combs 2012: 47).

Βαθιά του επιθυμία είναι να αξιοποιήσει ο γιος του το χάρισμα της φωνής του προκειμένου να απαγγέλλει ψαλμωδίες στη συναγωγή, καθώς θεωρεί ότι η μελωδική του φωνή είναι δώρο από τον Θεό. Γι' αυτό πιστεύει ότι δεν θα έπρεπε να τη σπαταλά τραγουδώντας άλλα είδη μουσικής, τα οποία θεωρεί κατώτερα. Επίσης, θεωρεί ότι ο γιος του προσβάλλει τη θρησκευτική παράδοση με την επιλογή του να θέλει να γίνει τραγουδιστής της τζαζ μουσικής και θίγει τους προγόνους του, τις τελευταίες πέντε γενιές των Rabinowitz που υπήρξαν ψάλτες εβραϊκών ύμνων. Λόγω των αυστηρών ηθικών αρχών που πρεσβεύει ο Cantor Rabinowitz παραμένει ανένδοτος και απόλυτος στις αρχαίες παραδόσεις της φυλής του.

Από την άλλη, ο γιος του Cantor Rabinowitz, ο Jack, είναι ένας Εβραίος μετανάστης, Αμερικανός πρώτης γενιάς, ο οποίος διχάζεται ανάμεσα στις εβραϊκές και αμερικανικές ρίζες του, βιώνοντας κρίση ταυτότητας. Το δίλημμα που καλείται να αντιμετωπίσει αποτελεί την κορύφωση του έργου. Από τη μια πλευρά βρίσκεται ο ετοιμοθάνατος πατέρας του και η επιθυμία του να τραγουδήσει το «Kol Nidre» στη συναγωγή, αφού ο ίδιος δεν μπορεί. Από την άλλη βρίσκεται η πρεμιέρα του θεατρικού έργου «April Follies» που ανεβάζει το Broadway και στο οποίο ο Jack έχει καίριο ρόλο. Τα δύο αυτά γεγονότα συμβαίνουν ακριβώς την ίδια χρονική στιγμή και είναι ύψιστης σημασίας για τον ήρωα. Αυτό, όμως, που δυσκολεύει ακόμα περισσότερο την επιλογή του ήρωα είναι η εσωτερική συγκρούση που βιώνει, καθώς ουσιαστικά καλείται να επιλέξει ανάμεσα στη νέα του ταυτότητα ως τραγουδιστή της τζαζ και στην ευθύνη του να συνεχίσει την οικογενειακή παράδοση ως ψάλτης στη συναγωγή.

Στο τέλος επικρατεί η σύνδεση με τις εβραϊκές ρίζες και η αγάπη του ήρωα για τη θρησκεία και την οικογένειά του, ιδίως για τη μητέρα του. Έτσι, ο ήρωας πηγαίνει στη συναγωγή, ενώ ακυρώνεται η πρεμιέρα στο Broadway. Παρά τις δυσκολίες και τα συναισθηματικά σκαμπανευάσματα ο Jack φαίνεται ότι στο τέλος ζει το αμερικανικό όνειρο καθώς καταφέρνει να ακολουθήσει την επαγγελματική πορεία που λαχταρούσε, χωρίς να απομακρυνθεί από την οικογενειακή εστία και την εβραϊκή θρησκεία.

Η σύγκριση της θρησκείας του πατέρα (της εβραϊκής) με αυτή του ήρωα (του θεάτρου και της διασκέδασης) μοιάζει να ισοπεδώνει την πρώτη, κάτι που μπορεί να οφείλεται στην ολική ενσωμάτωση που υφίσταται ένας μετανάστης (Knapp 2008: 319). Ένας επιπλέον λόγος αυτής της αρνητικής αντίδρασης του ήρωα είναι ότι

νώθει πως σηκώνει στις πλάτες του την οικογενειακή παράδοση και είναι υποχρεωμένος να γίνει ο κορυφαίος της εβραϊκής χορωδίας.

Το καίριο θέμα είναι η εκκοσμίκευση του επαγγέλματος του πατέρα του ήρωα, δηλαδή η λαϊκή χρήση και όχι ο εκτοπισμός της θρησκείας. Η ταινία παρουσιάζει τον Ιουδαϊσμό ως φυλετικό, πρωτόγονο και ξεπερασμένο και έτσι διευκολύνει την εκκοσμίκευσή του. Ο ήρωας εμφανίζεται πιο δεκτικός και ανοιχτόμυαλος από τον πατέρα, ο οποίος επιμένει πεισματικά στις αρχαίες παραδόσεις της φυλής του.

Η εκκοσμίκευση δεν αποτελεί απόδειξη παραγκωνισμού και υποβιβασμού της θρησκείας (Knapp 2008: 334-335). Υπάρχει αμφίδρομη επίδραση ανάμεσα στην θρησκεία και στην εκκοσμίκευση. Μπορεί ένας ιερέας που τραγουδά σε θέατρο να εκκομικευθεί, αλλά μπορεί και το θέατρο να αποκτήσει πνευματικότητα. Χαρακτηριστική περίπτωση αποτελεί ο Cantor Rosenblatt, στο πρόσωπο του οποίου συνυπάρχουν το θρησκευτικό και το κοσμικό στοιχείο, αφού πρόκειται για ψάλτη που τραγουδάει όχι μόνο για τους πιστούς Εβραίους αλλά και για το ευρύ κοινό (Rosenberg 2002: 23). Μάλιστα, η διπλή εικόνα του Rosenblatt και του Rabinowitz να ψέλνουν αποτελεί το κεντρικό δίλημμα της ταινίας, καθώς τα δύο πρόσωπα αντιστοιχούν στην κοσμική διασκέδαση και στη θρησκευτική λατρεία.

Το θέατρο αντιμετωπίζεται ως κοσμική θρησκεία και στο άρθρο του Musser (2011), ο οποίος συγκρίνει την ταινία του Lubitsch *The Ancient Law* (1923) με *Τον τραγουδιστή της τζαζ*. Η βασική τους ομοιότητα είναι το γεγονός ότι προβάλλουν την ένταση ανάμεσα στην αιώνια παράδοση που εκπροσωπείται από τον Ιουδαϊσμό και στον νεωτερισμό / μοντερνισμό που εκπροσωπείται από το θέατρο. Τα κοινά σημεία είναι τόσο πολλά, ώστε ο Musser θεώρησε πως η ταινία *The Ancient Law* συνέβαλε στη διαδικασία μεταφοράς του θεατρικού έργου *Ο τραγουδιστής της τζαζ* σε ταινία.

Ακόμα, σύμφωνα με τον Webb, ο Samson Raphaelson (ο συγγραφέας του βιβλίου στο οποίο βασίστηκε η ταινία) επιδίωξε να παρουσιάσει την τζαζ μουσική ως ένα είδος προσευχής, στην προσπάθειά του να ενώσει τους ανθρώπους της Αμερικής που προσεύχονται στις εκκλησίες και στις συναγωγές με αυτούς που συχνάζουν σε κέντρα διασκέδασης (2005: 159). Με άλλα λόγια προσπάθησε να συμφιλιώσει τη θρησκευτική με την κοσμική Αμερική της δεκαετίας του 1920 και γι' αυτό προσέγγισε με έναν ιδιαίτερο τρόπο την έννοια της προσευχής και παρουσίασε το πάθος ως συνεκτικό κρίκο μεταξύ της τζαζ μουσικής και της θρησκευτικής πίστης.

Παράλληλα, πρόθεση του συγγραφέα του έργου ήταν να διευκολύνει την εθνική ενότητα, τονίζοντας τα ευαγγελικά στοιχεία της τζαζ μουσικής. Γι' αυτό στην ταινία, περισσότερο από ό,τι στο αντίστοιχο διήγημα και στο θεατρικό έργο, ο Raphaelson προσπαθεί να απεικονίσει τον διασκεδαστή-τραγουδιστή ως ιερέα, προβάλλοντας την πνευματική πλευρά που ενυπάρχει στο να τραγουδάει κανείς τζαζ μουσική (Knapp 2008: 318).

Ο συσχετισμός της τζαζ μουσικής με την προσευχή που χαρακτήριζε τις εμφανίσεις του Jolson άσκησε επίδραση στον Raphaelson και αποτέλεσε τον θεματικό πυρήνα του έργου (Saprosnik 1994: 433). Σ' αυτήν την αντίθεση στηρίζονται και όλες οι άλλες αντιθέσεις του έργου (παλιό-νέο, γονείς-παιδιά, κάντορας-γιος), οδηγώντας τον ήρωα να κάνει μια κρίσιμη επιλογή στο χώρο της μουσικής, που αποδεικνύεται επιλογή ζωής.

Παράλληλα, στην ταινία προβάλλεται η σύγκρουση μεταξύ της παλαιότερης και της νεότερης γενιάς (Rogin 1992: 426). Η πρώτη, που εκπροσωπείται από τον Cantor Rabinowitz, ακολουθεί αυστηρά τη θρησκευτική και εθνική παράδοση, ενώ η δεύτερη, που εκπροσωπείται από τον Jack, εναντιώνεται και επαναστατεί χαράσσοντας τον δικό της δρόμο, κάτι που αποκαλύπτεται στα λόγια του Jack προς τον πατέρα του «Με δίδαξες ότι η μουσική είναι η φωνή του Θεού! Είναι τόσο τιμητικό να τραγουδάω στο θέατρο όσο και στη συναγωγή! Τα τραγούδια μου σημαίνουν τόσο για το κοινό μου όσο και για τη δική σας εκκλησία!» («You taught me that music is the voice of God! It is as honorable to sing in the theatre as in the synagogue! My songs mean as much to my audience as yours to your congregation!»).

Θα μπορούσε να υποστηριχθεί πως ο θάνατος του πατέρα είναι συμβολικός, καθώς «πεθαίνει» ο παλιός εβραϊκός κόσμος, ενώ η μητέρα και ο γιος προχωρούν προς τον νέο κόσμο. Ολόκληρη η ταινία προάγει τη μετάβαση από τον παλιό στον νέο κόσμο, όπου η θρησκεία στρέφεται προς το θέατρο, αλλά και το αντίστροφο (Knapp 2008: 332-333). Ο Harry και η Mary αναγνωρίζοντας την αξία του Jack («a jazz singer--singing to his God») εκπροσωπούν το κοινό που δείχνει να εκτιμά τα εβραϊκά τραγούδια. Η αλλαγή της στάσης του Harry απέναντι στον Jack (προηγουμένως του είπε ότι δεν θα βρει δουλειά) συμβολίζει την αλλαγή της στάσης του κοινού απέναντι σ' αυτού του είδους τη μουσική και κουλτούρα.

Έχει υποστηριχθεί ακόμα ότι η ταινία συμβολίζει την περιπλάνηση του εβραϊκού γένους στη διάρκεια των αιώνων, ανάμεσα στο παλιό και στο νέο (Rogin 1992: 435). Η διασκέδαση είναι η νέα αμερικανική θρησκεία. Ο πολιτικός προοδευτισμός δεν κατάφερε να αναγεννήσει την Αμερική, κάτι που έκανε τελικά η γενιά της τζαζ μουσικής, καθώς έφερε κοντά τη νεότερη γενιά με τις εθνικές ομάδες μέσω των διασκεδαστών (performers). Μάλιστα για τον Saposnik (1994: 441) η ταινία χαρακτηρίζεται προφητική, επειδή προβάλλει την αναδυόμενη γενιά η οποία πάλευε ανάμεσα στον παλιό και στο νέο κόσμο.

Ολοκληρώνοντας, αξίζει να σημειωθεί πως οι μουσικές επιλογές που εκπροσωπούν τον πατέρα είναι ενδεικτικές της εβραϊκής θρησκείας καθώς αποτελούν πολύ γνωστούς ύμνους, το άκουσμα των οποίων μεταδίδει το ανάλογο θρησκευτικό αίσθημα στους θεατές. Αν και η τεχνολογία του ήχου συνδέεται κυρίως με τη μοντέρνα μουσική, παρά με την παραδοσιακή, ωστόσο, στη σκηνή του θανάτου συνδυάζεται η τεχνολογία του ήχου με τη θρησκευτική / παραδοσιακή μουσική για να προσφέρει έναν ήρεμο θάνατο στον πατέρα (Combs 2012: 50).

3β. Οι διαπροσωπικές σχέσεις στην εβραϊκή οικογένεια

Ακόμα μία σημαντική θεματική της ταινίας είναι οι σχέσεις μεταξύ των μελών μιας εβραϊκής οικογένειας, κάτι που συνδέεται άρρηκτα με την εβραϊκή θρησκεία, καθώς μέσω αυτής ισχυροποιείται ο οικογενειακός δεσμός. Η έννοια της οικογένειας είναι κάτι ιερό για τους Εβραίους και μέσω αυτής κληροδοτούνται τα ήθη, τα έθιμα και οι αντιλήψεις στις μετέπειτα γενιές. Στην ταινία έχουν γίνει προσπάθειες τόσο σκηνοθετικά όσο και μουσικά ώστε να προβληθούν οι σχέσεις μεταξύ των τριών ηρώων.

Ήδη από την αρχή γίνεται φανερό ότι η σχέση πατέρα και γιου χαρακτηρίζεται από συγκρούσεις και έλλειψη κατανόησης, κάτι που σε καμία περίπτωση δεν συμβαίνει στη σχέση του γιου με τη μητέρα του. Αυτή ακριβώς η προβληματική σχέση ανάμεσα στα δύο μέλη είναι που οδηγεί στη σταδιακή διάλυση της οικογένειας.

Η αυστηρότητα του πατέρα και η απροθυμία του να κατανοήσει την προτίμηση του γιου του στην κοσμική μουσική, συγκεκριμένα στην τζαζ, παρουσιάζεται έκδηλα στις πρώτες σκηνές. Όσο ο γιος είναι ακόμα μικρός, ο πατέρας δεν διστάζει να χειροδικήσει πάνω του και να του απαγορεύσει να ασχοληθεί ξανά με αυτό το είδος μουσικής, κάτι που οδηγεί σε ρήξη με τον Jackie, ο οποίος φεύγει απελπισμένος από το πατρικό του. Ο μόνος λόγος για τον οποίο επιστρέφει μετά από λίγο είναι για να πάρει τη φωτογραφία της αγαπημένης του μητέρας. Ωστόσο, ο Jack δεν σταματά να αναζητά την αποδοχή και την υποστήριξη του πατέρα του μέχρι το τέλος της ταινίας. Η απαίτηση υπακοής και σεβασμού από την πλευρά του Jack διεκδικείται με βίαιο τρόπο από τον πατέρα και συμβολίζει την αυστηρότητα και τον συντηρητισμό που χαρακτηρίζει πολλές φορές τους ανθρώπους παλαιότερων εποχών και συγκεκριμένων ιδεολογιών.

Εμβληματική είναι η σκηνή όπου το τραγούδι «Blue Skies» που ερμηνεύει ο Jack αφιερώνοντάς το στη μητέρα του διακόπτεται απότομα μόλις φτάνει στο σπίτι ο πατέρας με την ηχογραφημένη φωνητική εντολή «Stop!» («Σταματήστε!»), η οποία μάλιστα αποτελεί την τελευταία φορά που ακούμε φωνή ηθοποιού σε διάλογο μέχρι το τέλος της ταινίας. Αμέσως μετά επικρατεί σιωπή και μια παρατεταμένη σκηνή αμηχανίας, ενώ έπειτα η ταινία συνεχίζει ως βωβή με τη συνοδεία του ηχητικού

χαλιού. Μ' αυτόν τον τρόπο συμβολίζεται η δύναμη του πατέρα να «σκοτώσει» τη φωνή του γιου. Ωστόσο, στο τέλος η φωνή νικά, τόσο του γιου, δηλαδή η επιθυμία του να γίνει τραγουδιστής της τζαζ, όσο και του ομιλούντος κινηματογράφου που επικρατεί έναντι του βωβού (Combs 2012: 47 και Rogin 1992: 423).

Σε αντίθεση με τον αυστηρό πατέρα, η συμπαράσταση της μητέρας προς το γιο της διατηρείται αναλλοίωτη σε όλη τη διάρκεια της ταινίας. Μάλιστα φτάνει σε σημείο μέχρι το τέλος της ταινίας να αλλάζει η ίδια ακολουθώντας τον γιο της στα νέα του βήματα. Στη σκηνή όπου ο Jack παίζει πιάνο και τραγουδά στη μητέρα του το «Blue Skies», ο τρόπος που την κοιτάει, η χαρά που εκφράζουν και οι δύο, καθώς και τα μελλοντικά σχέδια που κάνει ο ήρωας για τη μητέρα του επιβεβαιώνουν τη μεταξύ τους αγάπη. Ο διάλογος στη συγκεκριμένη σκηνή μοιάζει να είναι φυσικός και απροσχεδιαστος, ενώ οι ηθοποιοί αυτοσχεδιάζουν, κάτι που προσδίδει ζωντάνια και τρυφερότητα στο αποτέλεσμα.

Οι σχέσεις πατέρα και γιου βελτιώνονται μόνο στο τέλος της ταινίας, όταν ο Jack ξαναγίνεται για μία νύχτα Jackie και τραγουδά τον ύμνο «Kol Nidre» στη συναγωγή, στη θέση του πατέρα του ο οποίος αδυνατεί να αναλάβει αυτόν τον ρόλο λόγω της ασθένειάς του. Μ' αυτόν τον τρόπο εκπληρώνει την επιθυμία του πατέρα και γίνεται πάλι αποδεκτός από αυτόν στην οικογένεια. Σ' αυτό το σημείο ο Jack δείχνει να συμφιλιώνεται με το παρελθόν του, τη θρησκευτική του παράδοση και την οικογένειά του. Σκηνοθετικά αυτό επιτυγχάνεται με την εμφάνιση του πνεύματος του νεκρού πατέρα στο πλευρό του γιου του, καθώς ο Jack ψέλνει χωρίς να γνωρίζει ότι ο πατέρας του δεν είναι πια στη ζωή.

Όσον αφορά την αγάπη γιου και μητέρας, αυτή επισφραγίζεται στην τελευταία σκηνή του έργου όπου ο Jack ερμηνεύει το τραγούδι «Mammy» γεμάτος στοργή για τη μητέρα του, κάτι που αποτυπώνεται στις κινήσεις του σώματός του και στις εκφράσεις του προσώπου του. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Knapp (2008: 315), οι στίχοι του τραγουδιού μπορούν να γίνουν αντιληπτοί ως μια κραυγή ενός Εβραίου που έχει απομακρυνθεί πολύ από τις ρίζες του και ανησυχεί μήπως η Εβραία μητέρα του δεν τον αναγνωρίζει πια.

Η διάσταση χαρακτήρων ανάμεσα στον πατέρα και στη μητέρα προβάλλεται και από οπτικές στρατηγικές που υπογραμμίζουν τόσο την αντίθεση του γένους (γυναίκα-άντρας) όσο και την αντίθεση ανάμεσα στο ιερό και στο κοσμικό

(Rosenberg 2002: 20-21). Συγκεκριμένα, ο πατέρας παρουσιάζεται σε μεγάλους ψηλοτάβανους χώρους, ανάμεσα σε άντρες που κρατούν την Τορά, ενώ οι λήψεις του είναι από εμπρός και από πίσω. Αντιθέτως, η μητέρα έχει μόνο μπροστινές λήψεις, κοντινό πλάνο για να φανεί η συμπόνια προς το παιδί της, ενώ δεν είναι ευκρινές πού βρίσκεται στη συναγωγή.

Ακόμα, η συναγωγή είναι ο χαρακτηριστικός τόπος όπου δρα ο Cantor Rabinowitz, εκεί όπου τον σέβονται και τον τιμούν, το μέρος που το νιώθει σπίτι του. Σ' αυτό το χώρο, λοιπόν, δεν έχει θέση η γυναίκα. Αυτό αλλάζει μέχρι το τέλος του έργου, καθώς η μητέρα αποδέχεται την κοινωνική κινητικότητα και δείχνει ανοχή προς τον μοντερνισμό που εκπροσωπεί ο γιος της. Η κωμική σκηνή με το σάλι της προσευχής ως δώρο προς τον πατέρα που γιορτάζει δηλώνει έμμεσα τη σταθερότητα του πατέρα στις αντιλήψεις του.

Στην τελευταία σκηνή του «Kol Nidre» τονίζεται η αντίθεση ανάμεσα στο ιερό και στο κοσμικό, καθώς η κενή θέση υποδηλώνει ότι ακόμα και ο πιστός που απομακρύνεται από τη θρησκεία του ή καθυστερεί να προσέλθει, είναι ευπρόσδεκτος να επιστρέψει. Όμως τελικά ο Jackie δεν το κάνει και φεύγει.

Τέλος, αξίζει να αναφερθεί ότι ακόμα και η χρήση των μεσότιτλων υπογραμμίζει την υπέρμετρη αγάπη του γιου για τη μητέρα. Συγκεκριμένα, στη μέση περίπου της ταινίας, όταν ο Jack συνειδητοποιεί ότι θα γυρίσει για επαγγελματικούς λόγους στη Νέα Υόρκη όπου ζουν οι γονείς του, ενθουσιάζεται επειδή θα ξαναδεί τη μητέρα του. Αυτό δηλώνεται με τους τέσσερις μεσότιτλους που περιέχουν σταδιακά αυξανόμενες σε μέγεθος λέξεις, δίνοντας έμφαση στην τελευταία, δηλαδή στη λέξη «Μητέρα» («NEW YORK! - BROADWAY! - HOME! - MOTHER!«).

3γ. Η ζωή και η θέση των μεταναστών στην αμερικανική κοινωνία των αρχών του 20ού αιώνα

Η επιδίωξη της Αμερικής για μια ομογενοποιημένη κοινωνία οδήγησε στην προσπάθεια αφομοίωσης των αναδυόμενων εθνοτικών ομάδων σε ένα ενιαίο σύνολο (Webb 2005: 170). Οι μετανάστες της Αμερικής αντιμετώπιζαν κρίση ταυτότητας κατά τη δεκαετία του 1920, κάτι που αποτυπώνεται στην ταινία-σταθμό της αμερικανικής κουλτούρας. Πρόκειται για προϊόν της φαντασίας των Εβραίων μεταναστών και λειτουργεί ως παραβολή της εβραϊκής εμπειρίας στην Αμερική. Άλλωστε, ο Al Jolson ήταν εβραιοαμερικάνος και προωθούσε την εβραιοαμερικάνικη μουσική. Συγκεκριμένα, ο πρωταγωνιστής Jack μένει στο εβραϊκό γκέτο της Νέας Υόρκης και προσπαθεί να γίνει τραγουδιστής της τζαζ, όμως για να πραγματοποιήσει το όνειρό του δεν μπορεί να διατηρήσει την εθνική του ιδιαιτερότητα, αλλά πρέπει να υποταχθεί στην επικρατούσα αμερικανική κοινωνία.

Η κοινωνική συμμόρφωση του ήρωα υποδηλώνεται με ποικίλους τρόπους στη διάρκεια της ταινίας. Κατ' αρχάς, ο ενήλικας ήρωας εμφανίζεται με αλλαγμένο το όνομά του σε Jack Robin, ένα όνομα που έχει αγγλικά στοιχεία και υποδηλώνει την απομάκρυνση από την εβραϊκή καταγωγή του. Μάλιστα, σε μια σκηνή τον βλέπουμε να τρώει ζαμπόν και αυγά, δηλαδή τροφές που δεν ανήκουν στο εβραϊκό διαιτολόγιο, ως σημάδι του νέου τρόπου ζωής που επιλέγει ο ήρωας.

Σε ένα από τα γράμματα που στέλνει στη μητέρα του, της υπενθυμίζει να μην τον αποκαλέσει ξανά Jakie Rabinowitz, αλλά Jack Robin («Jack Robin is my name now»), ενώ σε όλη την ταινία μιλάει αγγλικά με αμερικανική προφορά, και όχι εβραϊκά, δηλαδή τη μητρική του γλώσσα. Τέλος, επιλέγει να ακολουθήσει στη ζωή του τον αμερικανικό τρόπο ζωής, με αποτέλεσμα να απομακρύνεται σταδιακά από τις πολιτιστικές του παραδόσεις, σε σημείο μάλιστα που ο ίδιος ισχυρίζεται στο τέλος της ταινίας πως δεν θυμάται πια τους στίχους του «Kol Nidre», αφού δεν το έχει τραγουδήσει εδώ και πολλά χρόνια.

Αλλά και από την πλευρά της μητέρας προβάλλεται έντονα ο φόβος της μήπως ο γιος της, όσο καιρό έλειπε από το οικογενειακό τους σπίτι, έχει απομακρυνθεί από την εβραϊκή θρησκεία, επηρεασμένος από τους ανθρώπους άλλων θρησκειών με τους οποίους έχει συναναστραφεί όλα αυτά τα χρόνια της απουσίας του. Επίσης, φοβάται

μήπως ο γιος της έχει συνάψει σχέση με γυναίκα που δεν είναι Εβραία, όπως τελικά έχει συμβεί στο έργο. Αυτοί οι φόβοι εκφράζουν τις ανησυχίες των μεταναστών για απομάκρυνση από τις προγονικές τους ρίζες και σταδιακή εξασθένηση των δεσμών με το έθνος, την ιστορία και τον πολιτισμό τους λόγω του διαφορετικού πολιτισμικού περιβάλλοντος στο οποίο ζουν. Η ταινία επιβεβαιώνει μέχρι ενός σημείου αυτούς τους φόβους, καθώς αποδεικνύεται τελικά ότι ο γιος δεν έχει ξεχάσει τα ήθη και τα έθιμα της εβραϊκής κοινότητας, παρόλο που η καρδιά και η ψυχή του είναι στραμμένες προς τη σύγχρονή του μουσική και κουλτούρα.

Σ' αυτό το σημείο θα πρέπει να επισημανθεί η σπουδαιότητα της νέας τεχνολογίας ήχου, που έκανε τα πρώτα της βήματα στον κινηματογράφο εκείνη τη δεκαετία, και ο ρόλος της στην προώθηση της αμερικανικής κουλτούρας στο ευρύ κοινό. Μέσω αυτής της τεχνολογίας, με την οποία η φωνή των ηθοποιών και τα τραγούδια έφταναν στα αυτιά των θεατών αυτούσια, επιτυχανόταν έμμεσα η αφομοίωση της αμερικανικής γλώσσας, προφοράς και κουλτούρας από τις μειονοτικές ομάδες, όπως αυτή των Εβραίων και των Αφροαμερικάνων, όπως θα σχολιάσουμε παρακάτω, που προβάλλονται στην ταινία.

Υποστηρικτές του βωβού κινηματογράφου ισχυρίζονται πως οι σιωπηλές ταινίες δεν περιόριζαν το κοινό σε μία μόνο γλώσσα, όπως συνέβη στην περίπτωση του *Τραγουδιστή της τζαζ*, όπου παρά την εβραϊκή του καταγωγή ο ήρωας μιλάει αγγλικά. Η σιωπή των ηθοποιών επέτρεπε στους θεατές να αξιοποιήσουν τη φαντασία τους και τις δικές τους εμπειρίες προκειμένου να γεμίσουν αυτά τα κενά ήχου. Εν προκειμένω, οι περισσότεροι θεατές θα υπέθεταν πως ο ήρωας μιλάει εβραϊκά, καθώς κάτι τέτοιο θα ταίριαζε καλύτερα στην καταγωγή του.

Μελετώντας την ταινία διαπιστώνεται ότι τα σιωπηλά σημεία συνδέονται με τον εβραϊκό πολιτισμό, ενώ τα ηχητικά σημεία με τον αμερικανικό πολιτισμό. Η νίκη του ήχου έναντι της σιωπής απεικονίζει συμβολικά τη νίκη του αμερικανικού πολιτισμού έναντι του εβραϊκού και των μειονοτήτων γενικά. Κι έτσι ο Jack ταυτίζεται όλο και περισσότερο με τον κυρίαρχο αμερικανικό πολιτισμό.

Τα τραγούδια που ακούγονται στην ταινία είναι αμερικάνικα («Dirty Hands, Dirty Face», «Toot, Toot, Tootsie», «Blue Skies», «Mother Of Mine, I Still Have You», «My Mammy») και εβραϊκά («Kol Nidre», «Kaddish»). Τα αμερικάνικα ακούγονται στο κλαμπ, στο θέατρο και στο σπίτι ως προβολή του μέλλοντος, ενώ τα

εβραϊκά στη συναγωγή και στην αίθουσα όπου λαμβάνει χώρα η εκκλησιαστική συναυλία. Επίσης, τα αμερικανικά είναι στα αγγλικά, επομένως οι Αμερικάνοι θεατές τα καταλαβαίνουν, ενώ τα εβραϊκά είναι στα αραμαϊκά και στα γίντις, οπότε γίνονται κατανοητά από ελάχιστους (Saprosnik 1994: 435).

Το γεγονός ότι τα θρησκευτικά κείμενα δεν είναι μεταφρασμένα ίσως να οφείλεται στο ότι δεν γίνεται να μεταφραστεί το ιερό κείμενο, όπως ακριβώς συμβαίνει και σε άλλες θρησκείες (Knapp 2008: 321). Μ' αυτόν τον τρόπο πάντως υπάρχει ταυτόχρονη παρουσία του εβραϊκού και του αμερικανικού πολιτισμού, κάτι που αποτελεί το κεντρικό θέμα του έργου και τονίζεται η πολυφωνία των πολιτισμών, ενώ η εβραϊκή θρησκευτική ζωή δεν διαστρεβλώνεται (Rosenberg 2002: 15).

Παρόλ' αυτά, ο θεατής δύσκολα καταλαβαίνει ότι απουσιάζουν τα εβραϊκά και αντί γι' αυτά χρησιμοποιούνται οι γλώσσες της διασποράς και της αφομοίωσης. Αλλά η παράλειψη συμπίπτει με τα αφηγηματικά νοήματα της ιστορίας, τονίζοντάς τα ακόμα πιο πολύ. Παράλληλα, ό,τι δεν μεταφράζεται, αποτυπώνεται στα πρόσωπα των ηρώων (ιδίως του Jack) και στην κάμερα με τις κατάλληλες επιλογές ήχου και εικόνας.

Παράλληλα, είναι εμφανής ο συσχετισμός του ύμνου «Kol Nidre» με το θέμα της αφομοίωσης, η οποία δεν απέχει πολύ από την αποστασία της δεύτερης γενιάς μεταναστών της Αμερικής που πλησίαζε περισσότερο την αφομοίωση και τη ρήξη με την πολιτισμική παράδοση των προγόνων της (Rosenberg 2002: 18-19). Η τοποθέτηση του «Kol Nidre» στην αρχή της ταινίας λειτουργεί παράδοξα, καθώς είναι η στιγμή λίγο πριν ο ήρωας φύγει οριστικά από το σπίτι του, δηλαδή πριν την αποστασία του.

Ακόμα, η αντίδραση του κοινού στην ταινία κάθε φορά που ο ήρωας ερμηνεύει τα αμερικανικά τραγούδια είναι τόσο ενθουσιώδης που πολλοί υποστηρίζουν ότι υποδηλώνει τη δημοτικότητα και την ευρεία αποδοχή αυτών των τραγουδιών. Οι σκηνές στις οποίες αξιοποιείται ο ήχος είναι αυτές με την ερμηνεία των τραγουδιών, ενώ οι σκηνές στις οποίες οι ηθοποιοί δεν ακούγονται συνδέονται κυρίως με τα χαρακτηριστικά του εβραϊκού πολιτισμού, όπως είναι η σκηνή όπου ο αυστηρών αρχών πατέρας του Jack τον επιπλήττει και εκδηλώνει την αντίθεσή του στην επιθυμία του γιου του να γίνει τραγουδιστής της τζαζ.

Με αυτόν τον έμμεσο τρόπο η ταινία προβάλλει την εβραϊκή κουλτούρα ως άκαμπτη και σκληρή, ενώ την αμερικανική ως ελεύθερη και χαλαρή (Fossaceca 2011). Υπονοείται, λοιπόν, ότι η αποδοχή του αμερικανικού πολιτισμού είναι αυτή που μπορεί να εξασφαλίσει τις ευκαιρίες που χρειάζεται ένας μετανάστης για να εξελιχθεί, ενώ η προσκόλληση στον πολιτισμό του αποτελεί εμπόδιο για ένα καλύτερο μέλλον. Σύμφωνα με τους υποστηρικτές αυτής της άποψης, η ανάδειξη της αμερικανικής ταυτότητας λειτουργεί σε βάρος της εβραϊκής.

Ωστόσο, θα πρέπει να έχουμε υπ' όψιν ότι εκείνη την εποχή, οι μετανάστες που πήγαιναν στην Αμερική για μια καλύτερη ζωή επιδίωκαν να προσαρμοστούν στη νέα τους πατρίδα και να ενσωματωθούν στην ευρύτερη κοινωνία. Οι Εβραίοι ζούσαν σε γκέτο, περιθωριοποιημένοι και αποκομμένοι από το κοινωνικό σύνολο και πολλές φορές ήταν θύματα ρατσιστικών διακρίσεων και προκαταλήψεων. Λόγω αυτής της κατάστασης οι μετανάστες αναγκάζονταν πολλές φορές να υιοθετήσουν συμπεριφορές και συνήθειες με απώτερο στόχο την ενσωμάτωσή τους στο νέο κοινωνικό περιβάλλον, όπως την υιοθέτηση της αγγλικής γλώσσας.

Ενδιαφέρουσα είναι η άποψη του Rosenberg (2002: 13), ο οποίος θεωρεί πως η έλευση του ηχητικού σινεμά δεν ήταν αμελητέος παράγοντας για την στροφή του πολιτικού κόσμου προς τη μοχθηρία, καθώς μέσω αυτού τονιζόταν το διαφορετικό τοποθετώντας το στο περιθώριο. Η σχεδόν ταυτόχρονη εξέλιξη της βιομηχανίας ηχογραφήσεων, του ραδιοφώνου και του ηχητικού σινεμά βοήθησε στην παγίωση των εθνικών ταυτοτήτων, με θετικά αλλά και αρνητικά αποτελέσματα, ενώ η λογοκρισία έγινε ακόμα πιο αυστηρή. Έτσι, ο Rosenberg συνδέει τις τεχνολογικές εξελίξεις στον κινηματογράφο με την άνοδο του Χίτλερ, τον αποδεκατισμό των Εβραίων και γενικά με τα ιστορικά γεγονότα που οδήγησαν στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

Εκτός από τα ανωτέρω, το γεγονός ότι ο Raphaelson εμπνεύστηκε από την ζωή του Al Jolson κάνει πολλούς θεατές να αναρωτιούνται πόσα από αυτά που προβάλλονται ταυτίζονται με την πραγματική κατάσταση του ηθοποιού. Ο τρόπος με τον οποίο υποδύεται τον ήρωα ο Jolson εντείνει τη θεατρικότητά του και όχι τον ρεαλισμό του, με αποτέλεσμα να μην είναι σαφές ποιος είναι πραγματικά ο Jolson. Κατά τον Webb (2005: 160-161), η θεατρική ταυτότητα ηθοποιών, όπως αυτή του Jolson, εξουδετερώνει τις ιδεολογικές συγκρούσεις και την εθνική διαίρεση που μπορεί να θίγει η υπόθεση ενός έργου.

Το δίλημμα που αντιμετωπίζει ο πρωταγωνιστής είναι πρόβλημα ταυτότητας [«a jazz singer - singing to his God»]. Ο τρόπος με τον οποίο η κάμερα πλαισιώνει τον τραγουδιστή όταν ερμηνεύει τραγούδια της τζαζ και όταν ψέλνει στην συναγωγή υποδηλώνει την απόλυτη ομοιότητα των δύο μουσικών εκτελέσεων και με αυτόν τον τρόπο αποκαλύπτει την ταύτιση του ήρωα και με τα δύο είδη μουσικής. Ο Jack είναι ταυτόχρονα ιουδαίος και αμερικάνος τραγουδιστής, χωρίς το ένα από τα δύο να αποτελεί μια ψεύτικη μάσκα.

Κατά τον Webb (2005: 173-174) το να ερμηνεύεις τον εαυτό σου είναι ένας τρόπος να είσαι ο εαυτός σου. Η φωνή του ήρωα Jack είναι η φωνή του επιτυχημένου εβραίου τραγουδιστή Jolson. Επομένως, για τον Webb, τα προσωπεία που φοράει ένας ηθοποιός δεν καταστρέφουν τον πραγματικό εαυτό, αλλά αντιθέτως ενισχύουν τον ανεξάρτητο εαυτό. Το προσωπείο δημιουργεί έναν διαχωρισμό ανάμεσα στην εμφάνιση που είναι κοινωνικά καθορισμένη και στον πραγματικό εαυτό.

Από την άλλη, ο Knapp (2008: 316) δεν συμφωνεί με όσους βλέπουν στο έργο την πλήρη αφομοίωση ενός εβραίου στην αμερικανική κοινωνία στηριζόμενος στη σκηνή όπου ο ήρωας ερμηνεύει το «Kol Nidre» στην συναγωγή. Η ολική ενσωμάτωση θα παραβίαζε μία από τις βασικότερες αμερικανικές πολιτικές ιδέες, τον διαχωρισμό της εκκλησίας από το κράτος. Άλλωστε, η Αμερική είναι το συνονθύλευμα διαφορετικών θρησκειών και πολιτισμών.

Αρχικά ο Jack απαρνιέται την εβραϊκή καταγωγή του για να αφομοιωθεί από την αμερικανική κοινωνία, αλλά αποτυγχάνει στην προσπάθειά του για καθολική αφομοίωση. Τελικά αποδέχεται και τις δύο ταυτότητές του, την εβραϊκή και την αμερικανική, και καταφέρνει να επιτύχει και στις δύο (Knapp 2008: 317). Επιλέγεται, δηλαδή, η μερική αφομοίωση του ήρωα, όπως και στην περίπτωση της πραγματικής ζωής του ηθοποιού Al Jolson.

Από την πλευρά του ο Musser (2011: 204) υποστηρίζει ότι, λαμβάνοντας υπ' όψιν τη θεατρική κουλτούρα των αρχών του 20ού αιώνα, προβάλλεται η ενσωμάτωση και όχι η αφομοίωση. Ούτε το έργο ούτε ο ηθοποιός υποστηρίζουν την άρνηση της πολιτισμικής κληρονομιάς των Εβραίων προς όφελος μιας ομογενοποιημένης ταυτότητας. Η υποθεση της ταινίας πηγάζει από την εβραϊκή κουλτούρα και εισδύει σ' αυτήν.

Τελείως διαφορετική είναι η άποψη του Rogin (1992: 427) ο οποίος υποστηρίζει ότι η ταινία δεν παρουσιάζει τους Εβραίους ως παρίες αλλά ως μια ανερχόμενη νεόπλουτη κοινωνική τάξη. Άλλωστε στις ταινίες της δεκαετίας του '20 οι Εβραίοι παρουσιάζονταν ως ανερχόμενοι στην μεσαία τάξη, κάτι που σήμαινε παράλληλα ότι ξεχνούσαν όλο και περισσότερο τις ρίζες τους (Rosenberg 2002: 41). Αυτή τη θέση συμπληρώνει η άποψη του Rogin (1992: 424) ότι οι Εβραίοι μεγιστάνες δημιούργησαν το Χόλιγουντ ενάντια στην πατρική τους κληρονομιά, αμερικανοποιώντας τους εαυτούς τους για την ικανοποίηση των εθνικών, δηλαδή μη εβραϊκών, ονείρων τους. Μάλιστα οι αδερφοί Warner ήταν Εβραίοι, αν και ο Sam δεν ακολουθούσε πιστά τη θρησκεία. Μάλιστα παντρεύτηκε μια γυναίκα που δεν ήταν εβραία, όπως συμβαίνει με τον πρωταγωνιστή Jack που ερωτεύεται την Mary, μια γυναίκα διαφορετικών θρησκευτικών πεποιθήσεων.

3δ. Το blackface και οι κοινωνικές αντιδράσεις

Στη διάρκεια της ταινίας υπάρχουν σκηνές στις οποίες ο Al Jolson βάφει το πρόσωπό του μαύρο και βγαίνει στη σκηνή για να ερμηνεύσει το νούμερό του. Για τη συγκεκριμένη τεχνική μακιγιάζ χρησιμοποιούσαν καμένο φελλό και μάλιστα, λαμβάνοντας υπ' όψιν το ιστορικό πλαίσιο κατά το οποίο προβλήθηκε η ταινία, εκείνη την εποχή το blackface ήταν δημοφιλές και συνηθισμένο. Πριν ακόμα ο κινηματογράφος κάνει την εμφάνισή του, πολλοί λευκοί καλλιτέχνες χρησιμοποιούσαν μαύρο χρώμα στο πρόσωπό τους προκειμένου να μοιάζουν με Αφρικανούς, με απώτερο σκοπό την ψυχαγωγία του κοινού, το μεγαλύτερο μέρος του οποίου αποτελούνταν από λευκούς θεατές.

Ήδη από το 1830 ο Thomas Dartmouth Rice είχε δημιουργήσει τον blackface χαρακτήρα «Jim Crow», ο οποίος από το 1840 και έπειτα αποτελούσε το κεντρικό χαρακτήρα του σόου, καθώς τραγουδούσε, χόρευε και έβγαζε ομιλίες μπροστά στο κοινό (Seitz 2020). Οι συγκεκριμένες παραστάσεις περιελάμβαναν κι άλλα στοιχεία τα οποία μεταφέρθηκαν στο θεατρικό είδος του βοντβίλ, το οποίο άνθισε στις Η.Π.Α. στα τέλη του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ού. Το βοντβίλ, λοιπόν, περιελάμβανε μάγους, ακροβάτες, κωμικούς, ζογκλέρ, τραγουδιστές και χορευτές, και αποτελούσε έναν τρόπο ψυχαγωγίας για όλη την οικογένεια. Ο βουβός κινηματογράφος με τη σειρά του πήρε αρκετά στοιχεία από τις παραστάσεις βοντβίλ, όπως το blackface, τα κουστούμια, τα τραγούδια, τη μουσική και πολλά άλλα.

Πριν από την ενασχόλησή του με τον κινηματογράφο, ο Al Jolson ήταν ηθοποιός του βοντβίλ, επομένως είχε έρθει σε επαφή και γνώριζε όλες τις τεχνικές που εφαρμόζονταν στο συγκεκριμένο είδος θεάτρου. Προκειμένου να καταφέρει να εισχωρήσει στο χώρο του θεάματος και να γίνει αποδεχτός, εφάρμοσε δοκιμαστικά το blackface ήδη από το 1904 (Gioia 2000). Αυτό τον βοήθησε να γίνει πιο αυθόρμητος πάνω στη σκηνή και να τον αποδεχθεί το κοινό με ενθουσιασμό. Έκτοτε συνέχισε να χρησιμοποιεί το blackface προκειμένου να ενισχύσει τις θεατρικές του ικανότητες, καθιερώνοντάς το ως βασικό στοιχείο της δημόσιας εμφάνισής του, ακόμα και σε μια περίοδο κατά την οποία το βοντβίλ βρισκόταν σε ύφεση. Έτσι, κατέληξε να θεωρείται διασκεδαστής με μαύρο πρόσωπο («black-face entertainer», Hall 1927).

Η τεχνική του blackface, όμως, έχει προκαλέσει πολλά σχόλια όλα αυτά τα χρόνια, καθώς έχει προσεγγιστεί από πολλές και διαφορετικές σκοπιές, κάθε μία από τις οποίες εστιάζει σε συγκεκριμένες πλευρές αυτού του φαινομένου, γεγονός που αναπόφευκτα οδηγεί σε μονομερή συμπεράσματα. Έτσι, άλλοι εντόπισαν στην τεχνική του blackface μια ανανεωτική τάση στο χώρο του θεάματος και άλλοι μια μέθοδο απελευθέρωσης και έκφρασης του καλλιτέχνη. Από την άλλη, κάποιοι διέκριναν στοιχεία χλευασμού προς την αφροαμερικανική κοινότητα και υποστήριξαν ότι η ταινία προβάλλει στερεότυπα και ενισχύει τον ρατσισμό, τη στιγμή που ορισμένοι ισχυρίστηκαν ότι η ταινία έγινε ευρέως αποδεκτή από την αφροαμερικανική κοινότητα (Gabbard 2014). Στη συνέχεια παρουσιάζονται κάποιες από τις βασικότερες θέσεις που έχουν διατυπωθεί γι' αυτό το θέμα.

Στην ταινία υπάρχουν σκηνές όπου ο Al Jolson χρησιμοποιεί μαύρο μακιγιάζ σε όλο το πρόσωπό του, εκτός από τα χείλη και τα μάτια, και στη συνέχεια καλύπτει τα μαλλιά του με περούκα, προκειμένου να βγει στη σκηνή και να τραγουδήσει. Η εικόνα του Εβραίου με το μαύρο πρόσωπο έχει υποστηριχθεί ότι υποδηλώνει την επιθυμία του ήρωα να εκφράσει μια νέα αντίληψη για τον εβραϊσμό, η οποία σπάει το κατεστημένο και επεκτείνεται πέρα από τα αυστηρά όρια της εβραϊκής κοινότητας. Αυτή η ερμηνεία φαίνεται να επιβεβαιώνεται στο τέλος της ταινίας, όπου ο Jack ερμηνεύει το τραγούδι «My Mammy» πάνω στη σκηνή, αφήνοντας την αίσθηση στον θεατή ότι για τον ήρωα ξεκινάει μια καινούρια ζωή, πιο κοντά στο όνειρό του.

Ωστόσο, άλλοι μελετητές υποστηρίζουν ότι το blackface βοηθάει τον ίδιο τον ηθοποιό, τον Jolson, να αλλάξει την ταυτότητά του από αυτήν του Εβραίου σε αυτήν του Αμερικάνου απελευθερώνοντάς τον από το εβραϊκό του παρελθόν και την ιδιότητά του ως μετανάστης (Saprosnik 1994: 437 και Rogin 1992: 420 και 434). Άλλωστε, όταν η ταινία προβλήθηκε στους κινηματογράφους, ήταν συνηθισμένο φαινόμενο οι εβραιοαμερικάνοι να απομακρύνονται από τις εθνικές τους ρίζες. Σε παραλληλισμό με τη ζωή του Jolson, ο Jack κατακτά σταδιακά ό,τι ονειρεύεται, δηλαδή να γίνει τραγουδιστής, να κινηθεί σε ανώτερα κοινωνικά στρώματα και να κερδίσει τη γυναίκα που θέλει.

Επίσης, με το blackface φαίνεται πως ο Jack αισθάνεται ελεύθερος και άνετος να τραγουδήσει πάνω στη σκηνή τα βαθιά συναισθηματικά κομμάτια της τζαζ μουσικής. Παράλληλα, νιώθει ότι έρχεται πιο κοντά στις εθνικές καταβολές του συγκεκριμένου είδους μουσικής, δηλαδή στην αφρικανική κουλτούρα, κάτι που

επιβεβαιώνεται από τον τρόπο με τον οποίο κοιτάζει το μαυρισμένο πρόσωπό του στον καθρέφτη και νιώθει ότι συνδέεται ακόμα πιο πολύ με τις εσωτερικές επιθυμίες του, κάτι που προηγουμένως, χωρίς το blackface, δεν μπορούσε να κάνει. Τον βοηθάει λοιπόν να εκφραστεί μουσικά καλύτερα και να αποκαλύψει τον συναισθηματικό του κόσμο.

Ωστόσο, σε καμία περίπτωση δεν μιμείται τα μέλη της μαύρης φυλής, τον τρόπο σκέψης τους ή τις συνήθειές τους. Επίσης, Ο Jolson δεν γελοιοποιεί ούτε εκφράζει κάποια ειρωνεία ή σαρκασμό εις βάρος της μαύρης φυλής (Gioia, 2000). Αντιθέτως, προβάλλει την αγάπη του προς την τζαζ μουσική, επιδιώκοντας να προσφέρει γνήσια ψυχαγωγία στο κοινό. Μάλιστα, σύμφωνα με τον Marc Lapadula, λέκτορα στο τμήμα των Κινηματογραφικών Σπουδών του Πανεπιστημίου του Yale, ο Jolson προσπάθησε να φέρει την τζαζ πιο κοντά στο κυρίαρχο ρεύμα, στη μόδα εκείνης της εποχής, και να καταργήσει τη διαχωριστική γραμμή μεταξύ των μουσικών ειδών, μια γραμμή όμως που στηριζόταν σε θέματα εθνικότητας και καταγωγής του μουσικόφιλου κοινού (Shiff 2017).

Όσον αφορά τη σχέση της αφροαμερικάνικης τζαζ μουσικής με την εβραϊκή κοινότητα, οι Εβραίοι, αν και πήραν από τους νέγρους τη τζαζ, καθόρισαν τη φύση και το αντικείμενο του συγκεκριμένου είδους, δίνοντάς του καινούριο νόημα (Saprosnik 1994: 433-434). Μάλιστα, η επίδραση των Εβραίων τραγουδιστών από τη συναγωγή είναι αυτό που έδωσε καινούριο αέρα στη τζαζ μουσική, προσθέτωντάς της τη δική τους σφραγίδα (Rogin 1992: 434). Ακόμα, το blackface που χρησιμοποιούσαν αποτελεί ένα είδος φόρου τιμής προς την αφρικανική κοινότητα λόγω της προέλευσης της τζαζ μουσικής, ενώ ταυτόχρονα έκρυβαν τις δικές τους εθνικές ρίζες.

Άλλωστε, ο Jolson ήταν μεγάλος υπέρμαχος των πολιτικών δικαιωμάτων και υποστήριξε πολλούς αφρικανούς καλλιτέχνες προωθώντας τους επαγγελματικά, όπως τον Garland Anderson, κάνοντας συνεργασίες μαζί τους, όπως με τον William C. Elkins, ακόμα και χρηματοδοτώντας παραστάσεις που αναδείκνυαν θέματα υπέρ της αφροαμερικανικής κοινότητας ή απαιτώντας να προσλαμβάνονται και μαύροι μουσικοί στις παραγωγές που συμμετείχε (Shiff 2017 και Musser 2011: 208-210). Ο Jolson δεν εμφάνισε ποτέ σημάδια μίσους εναντίον άλλων εθνοτήτων, αντιθέτως έδειχνε σεβασμό προς τους συνανθρώπους του, ανεξάρτητα από την καταγωγή, τη φυλή, το φύλο, το επάγγελμα, την οικονομική θέση ή την κοινωνική τους τάξη.

Δημιουργείται όμως το ερώτημα «Γιατί ένα μέλος μιας παρίας να κρυφτεί πίσω από το πρόσωπο ενός μέλους άλλης παρίας;» (Rogin 1992: 439). Η εξήγηση είναι η αλληλοϋποστήριξη ανάμεσα σ' αυτές τις δύο ομάδες, αλλά και η μεταφορά των ιδιοτήτων της μιας στην άλλη (Rosenberg 2002: 43). Η επιμειξία των ιδιοτήτων δίνει έμφαση σε ρατσιστικές αντιλήψεις εις βάρος των μαύρων, οι οποίες υπήρχαν τότε σε μεγάλο βαθμό στην αμερικανική κοινωνία. Επίσης, η αστική διασκέδαση δημιούργησε έναν εναλλακτικό κόσμο στον οποίο βρήκε νέες ταυτότητες η νεολαία των Εβραίων και των Αφροαμερικάνων μεταναστών.

Παράλληλα, θα πρέπει να ληφθεί υπ' όψιν το εξής: το γεγονός ότι εκείνη την εποχή προσφέρθηκε η δυνατότητα σε ανθρώπους που ανήκαν σε ομάδες του κοινωνικού περιθωρίου, όπως οι Εβραίοι, να διαπρέψουν στο χώρο του θεάματος, ενδεχομένως να ερμηνεύει το ότι κάποιοι από αυτούς υιοθέτησαν συμπεριφορές με τις οποίες ίσως δεν θα συμφωνούσαν διαφορετικά, μόνο και μόνο για να γίνουν αποδεκτοί από το ευρύτερο σύνολο. Κάτι τέτοιο ενδεχομένως να συνέβη στην περίπτωση του Al Jolson, ο οποίος χρησιμοποίησε το blackface ως μορφή ψυχαγωγίας στις παραστάσεις του, αλλά και τη μουσική επιμειξία μέσω της τζαζ μουσικής. Η μεταμόρφωσή του σε Αφροαμερικάνο τραγουδιστή ενέχει σημεία ομοιότητας μεταξύ αυτών των δύο φυλετικών ομάδων που λόγω της κοινωνικής απόρριψης προσπαθούν να εγκλιματιστούν και να πραγματοποιήσουν τα όνειρά τους.

Από την άλλη, ο Knapp (2008: 315) υποστηρίζει ότι με τη χρήση του blackface δεν επιτυγχάνεται η έκφραση αλληλεγγύης προς τους αφροαμερικάνους, αλλά αποτελεί έναν τρόπο ώστε ο Jolson να κρύβει την εβραϊκή καταγωγή του κάτω από τη μάσκα μιας άλλης ομάδας ανθρώπων που βρίσκεται στο κοινωνικό περιθώριο, αυτής των Αφροαμερικάνων. Αυτό βοηθάει τον Jolson να εκφράσει τον καημό και τα πληγωμένα συναισθήματά του, που θεωρεί ότι ταυτίζονται με όσα νιώθουν και οι Αφροαμερικάνοι, ως κοινωνικά παραγκωνισμένοι.

Όσον αφορά τις αντιδράσεις του κοινού, βάσει των στοιχείων εκείνης της εποχής (εφημερίδες και κοινό) φαίνεται πως η ταινία έτυχε μεγάλης αποδοχής (Musser 2011: 205-206). Μάλιστα ήταν σχεδόν η πρώτη ταινία που παρουσιάστηκε στις αίθουσες προβολών για τον μαύρο πληθυσμό (black theaters). Χαρακτηριστικά αναφέρεται πως το κοινό ζητωκραύγαζε, χειροκροτούσε, έκλαιγε, γέλαγε και ήταν ενθουσιασμένο, ενώ ο Al Jolson ήταν ο πιο διάσημος και αγαπητός αστέρας του Χόλυγουντ για τους Αφροαμερικάνους στα τέλη του 1920. Επίσης, η ταινία

προβάλλει μια ιστορία με την οποία ταυτίζονται οι Αφροαμερικάνοι των πόλεων του αμερικανικού Βορρά, οι οποίοι άφησαν πίσω τους τις παραδοσιακές και διαχρονικές νόρμες του αγροτικού Νότου κατά τη Μεγάλη Μετανάστευση (Musser 2011: 213). Αυτή η ταύτιση των θεατών διευρύνεται και ισχυροποιείται από την κινηματογραφική αναπαράσταση της ταινίας.

Παρόλο που την εποχή που προβλήθηκε η ταινία δεν υπήρξαν κοινωνικές αντιδράσεις για τη χρήση του blackface, ωστόσο την μετέπειτα εποχή και ιδίως στις μέρες μας έχουν εμφανιστεί αρκετές απόψεις που κατακρίνουν τη συγκεκριμένη τεχνική, σύμφωνα με τις οποίες πρόκειται για ρατσιστική προπαγάνδα (Fossaceca 2011). Μάλιστα, ο Gioia (2000) χαρακτηρίζει ντροπιαστική την αφίσα της ταινίας στην οποία ο Jolson εμφανίζεται με μαύρο πρόσωπο, κάτι που έρχεται σε έντονη αντίθεση με τα άσπρα γάντια που φοράει. Επίσης, θεωρήθηκε ότι το αφροαμερικάνικο στοιχείο χρησιμοποιήθηκε ως πηγή γέλιου και διακωμώδησης, προκειμένου να τονιστεί η ανωτερότητα της λευκής φυλής.

Σταδιακά το blackface εξαφανίστηκε από τις ταινίες του εικοστού αιώνα, ιδίως μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, όταν ξεκίνησαν τη δράση τους πολλά κινήματα για τα ανθρώπινα δικαιώματα και οι άνθρωποι άρχισαν να αντιδρούν απέναντι στα στερεότυπα και τις αντιλήψεις σχετικά με την εθνική υποβάθμιση (Rogin 1992: 450).

Η αντίληψη ότι οι ρατσιστικές απεικονίσεις που προβάλλει ο κινηματογράφος, αλλά και άλλα μέσα όπως η τηλεόραση, μπορούν να ασκήσουν επίδραση στην καθημερινή συμπεριφορά των θεατών απέναντι σε ανθρώπους που ανήκουν σε συγκεκριμένες κοινωνικές, εθνοτικές, φυλετικές κ.ά. κατηγορίες, είναι ευρέως διαδεδομένη και υποστηρίζεται από πολλούς ανθρώπους, ειδικούς και μη. Η βία, λοιπόν, εναντίον των μαύρων της Αμερικής και των ανθρώπων με άλλες θρησκευτικές αντιλήψεις και παραδόσεις, όπως στην περίπτωση των Εβραίων, είναι εφικτό να καλλιεργείται με έμμεσο τρόπο από τις ταινίες του Χόλλυγουντ. Μάλιστα, η μεγάλη απήχηση αυτών των ταινιών σε όλο τον κόσμο καθιστά την ανωτέρω αντίληψη ακόμα πιο βάσιμη. Τα στερεότυπα της μεγάλης οθόνης μεταφέρονται στην καθημερινότητα των ανθρώπων και στον τρόπο ζωής τους, επηρεάζοντας τις αντιλήψεις τους, αφού τις περισσότερες φορές δεν παρεμβάλλεται η κριτική σκέψη του δέκτη ώστε να φιλτράρει όσες πληροφορίες προσλαμβάνει.

Γίνεται εμφανές, λοιπόν, ότι στις μέρες μας, το blackface δεν είναι αποδεκτό και εγείρει πλήθος αντιδράσεων λόγω της αυξημένης ευαισθησίας σε θέματα που αφορούν τη φυλή και την εθνικότητα των ανθρώπων. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι παραπέμπει σε παλαιότερες εποχές κατά τις οποίες οι μαύροι Αμερικάνοι γίνονταν αντικείμενα εκμετάλλευσης και υποβιβασμού από τους λευκούς που είχαν στα χέρια τους την εξουσία. Επίσης, το blackface αντιμετωπίζεται περισσότερο ως μέσο γελοιοποίησης της αφρικανικής φυλής, παρά ως μέσο προώθησης της αφροαμερικάνικης μουσικής. Ωστόσο, θα πρέπει να τονιστεί ότι αξιολογώντας τη χρήση του την εποχή κατά την οποία γυρίστηκε η ταινία, οφείλουμε να παραδεχθούμε ότι οι συντελεστές του έργου δεν αποσκοπούσαν στην υποτίμηση της αφροαμερικάνικης κουλτούρας και στη μετάδοση ρατσιστικών μηνυμάτων.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. Συμπεράσματα

Από την εποχή του βωβού κινηματογράφου η μουσική αποτέλεσε σημαντικό στοιχείο των ταινιών, καθώς μαζί με την εικόνα δημιουργεί ένα καινούριο πολυαισθητικό περιβάλλον. Λειτουργεί υποστηρικτικά και πολλές φορές παίζει καθοριστικό ρόλο στη νοηματοδότηση της αφήγησης, καθώς έχει τη δύναμη να εκφράσει και να εξωτερικεύσει οποιαδήποτε συναισθηματική κατάσταση, προκαλώντας τα ανάλογα συναισθήματα στους δέκτες. Η προσθήκη ήχου εισήγαγε νέους και πιο ισχυρούς τρόπους καλλιτεχνικής έκφρασης και ο κινηματογράφος έγινε η τέχνη που συνδυάζει πολλές αισθήσεις μαζί.

Τα τεχνολογικά επιτεύγματα και οι αισθητικές αναζητήσεις της δεκαετίας του 1920 με την είσοδο του ήχου στον κινηματογράφο και τον συνδυασμό του με την οπτική τεχνολογία άνοιξαν νέους δρόμους που επιτάχυναν τη μετάβαση από τον βωβό στον ομιλούντα κινηματογράφο. Οι νέες δυνατότητες που παρείχε η καινοτόμος τεχνολογία του οπτικοακουστικού συγχρονισμού έγινε αντιληπτή από τις κινηματογραφικές εταιρείες και αξιοποιήθηκε με επιτυχία, σε μια εποχή κατά την οποία οι άνθρωποι αναζητούσαν νέους δρόμους στην ψυχαγωγία και στην πληροφόρηση. Παράλληλα, η ανάπτυξη της κινηματογραφικής βιομηχανίας στο πλαίσιο του καπιταλιστικού οικονομικού συστήματος με δέλεαρ τα υπέρογκα ποσά που κέρδιζαν όσοι ασχολούνταν μ' αυτό το χώρο έδωσε ώθηση προς την ίδια κατεύθυνση.

Οι αλλαγές που επέφερε η έλευση του ομιλούντος κινηματογράφου ήταν τεράστιες. Κατ' αρχάς, οι κινηματογραφικές αίθουσες έπρεπε να διαθέτουν τα απαραίτητα συστήματα για την αναπαραγωγή ταινιών του ομιλούντος κινηματογράφου, ενώ η κινηματογραφική βιομηχανία αναζήτησε νέους ηθοποιούς που θα μπορούσαν να ανταποκριθούν αποτελεσματικά στα καινούρια δεδομένα. Στο εξής, οι ηθοποιοί έπρεπε να έχουν εύηχη φωνή και διαφορετική ερμηνεία από αυτή του βωβού, αλλάζοντας την υποκριτική τους, ώστε να είναι ρεαλιστική και πειστική.

Ακόμα, στο βωβό κινηματογράφο ο θεατής έπρεπε να ενεργοποιεί κυρίως την οπτική του αντίληψη και με τη φαντασία του να προσθέτει τους ανάλογους ήχους, γεγονός που τον καθιστούσε σημαντικό μέλος της κινηματογραφικής παραγωγής, αφού σηματοδοτούσε και συμπλήρωνε αυτά που έβλεπε. Αντιθέτως, στον ομιλούντα

κινηματογράφο παίρνει μέρος και η οπτική αντίληψη του θεατή, ενώ η δική του συμμετοχή περιορίζεται, αφού η ταινία παρέχει τον ήχο που αποτελεί απαραίτητο συμπλήρωμα στη νοηματοδότηση της υπόθεσης. Οι ήχοι εκφράζουν πλέον τις προτιμήσεις των δημιουργών και περιορίζουν τις ποικίλες ερμηνείες του κοινού.

Η ώθηση γι' αυτές τις αλλαγές δόθηκε όταν η Warner Bros. αξιοποίησε την τεχνική της Βίταφον στην ταινία *Ο τραγουδιστής της τζαζ* προκειμένου να καταγράψει για πρώτη φορά τη φωνή των ηθοποιών, εκτός από τη μουσική, πρωτοπορώντας στο χώρο του ηχητικού κινηματογράφου. Η μεγάλη επιτυχία που σημείωσε σήμανε το τέλος των ταινιών του βωβού κινηματογράφου με την προφητική φράση «You ain't heard nothin' yet!». Επίσης, έδωσε ώθηση στην άνοδο της Warner Bros., καθιέρωσε τον Al Jolson στον κινηματογραφικό χώρο για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα και απέδειξε πως η αξιοποίηση του ήχου σε μια κινηματογραφική ταινία είναι κάτι πολύ περισσότερο από ένα τέχνασμα εντυπωσιασμού.

Η μουσική και ο διάλογος που ακούγονται στην ταινία με την τεχνολογία «sound-on-disc» έχουν σημαντικό ρόλο στην πρόσληψη και στην ερμηνεία του έργου από τους δέκτες. Η μουσική, που σε πολλά σημεία είναι διηγητική, έχει δραματικό χαρακτήρα και ενισχύει τις προβαλλόμενες εικόνες, εμπλουτίζοντας τα κύρια σημεία της ταινίας και προκαλώντας συναισθήματα στους θεατές. Τα περισσότερα τραγούδια που ακούγονται σχετίζονται με την εκάστοτε σκηνή δημιουργώντας ευχάριστο κλίμα. Οι εβραϊκοί ύμνοι, από την άλλη, συνάδουν με το θρησκευτικό περιεχόμενο του έργου και δημιουργούν ένα κλίμα κατάνυξης και γαλήνης.

Όσον αφορά τη φωνή του Jolson, αυτή αξιοποιήθηκε με ρεαλιστικό τρόπο τόσο στα τραγούδια όσο και στον διάλογο με τη μητέρα του. Ειδικά για το τελευταίο, ο ρόλος του στη μετάβαση από τον βωβό στον ομιλούντα κινηματογράφο ήταν καθοριστικός, καθώς οδήγησε τους θεατές σε μια νέα θεώρηση των πραγμάτων, εντυπωσίασε το κοινό και αποκάλυψε νέες δυνατότητες στο χώρο του κινηματογράφου. Με τον προφορικό λόγο δίνεται έμφαση στην ανθρώπινη επικοινωνία μεταξύ των ηρώων, ενώ η ζωντάνια και η αμεσότητα που οφείλονται στον συγχρονισμένο ήχο δημιούργησαν στους θεατές την αίσθηση ότι οι πρωταγωνιστές βρίσκονται ολοζώντανοι μπροστά τους, όπως σε μια θεατρική παράσταση. Σ' αυτό συνέβαλε και το γεγονός ότι η ταινία περιλαμβάνει στοιχεία από παραστάσεις βοντβίλ και περιπλανώμενων μουσικών. Ακόμα, λόγω της ύπαρξης

ήχου η σιωπή αποκτά σημαντικό ρόλο και γίνεται αισθητή από τον θεατή, επιδρώντας άμεσα στον συναισθηματικό του κόσμο.

Αυτός ο ρεαλισμός που ενισχύθηκε με την νέα οπτικοακουστική τεχνολογία συνέβαλε στην προώθηση των σοβαρών κοινωνικών θεμάτων που θίγονται στην ταινία, καθώς πρόκειται για μια ταινία που αναφέρεται στη θρησκεία και στις οικογενειακές σχέσεις των Εβραίων, στη ζωή τους ως μετανάστες στην Αμερική των αρχών του 20ού αιώνα και στις κοινωνικές αντιδράσεις που προκάλεσε η χρήση του blackface από τον πρωταγωνιστή λόγω της έμμεσης αναφοράς στην αφροαμερικανική κοινότητα.

Η λειτουργία του ήχου στην περίπτωση των εκκλησιαστικών τραγουδιών, της ομιλίας/προφοράς του πρωταγωνιστή και της γλώσσας που ακούγεται στα τραγούδια αναδεικνύει το διαχρονικό θέμα της εθνοτικής, φυλετικής και θρησκευτικής αφομοίωσης των μεταναστών και των μειονοτικών πληθυσμών από τους επικρατούντες. Επίσης, οι αντιθετικές έννοιες που διέπουν την ταινία, όπως η παράδοση και η καινοτομία, το παρελθόν και το παρόν/μέλλον, το παραδοσιακό και το μοντέρνο, η παλιά και η νέα ταυτότητα, αναδεικνύονται μέσα από την αξιοποίηση της μουσικής, των τραγουδιών και του διαλόγου, ωθώντας τον θεατή να επικεντρωθεί περισσότερο πάνω σε αυτά τα θέματα.

Σύμφωνα με όσα αναφέρθηκαν, η ταινία *Ο τραγουδιστής της τζαζ* με άμεσο και έμμεσο τρόπο συνέβαλε στη μετάβαση από τον βωβό στον ομιλούντα κινηματογράφο σε μια εποχή όπου η νέα τεχνολογία είχε τις δυνατότητες να επιτρέψει μια τέτοια αλλαγή, το κοινό την αποζητούσε και οι άνθρωποι από το χώρο του κινηματογράφου εκμεταλλεύτηκαν την ευκαιρία που τους προσφέρθηκε για να το επιτύχουν.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

1. *L'Assassinat du duc de Guise* (1908)
2. *The Ancient Law* (1923)
3. *Δον Ζουάν (Don Juan)* (1926)
4. *The Better 'Ole* (1926)
5. *Ο τραγουδιστής της τζαζ (The Jazz Singer)* (1927)
6. *The Jolson Story* (1946)
7. *Jolson Sings Again* (1949)
8. *Ο τραγουδιστής της τζαζ (The Jazz Singer)* (1952)
9. *Ο τραγουδιστής της τζαζ (The Jazz Singer)* (1980)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Combs, Scott C. 2012. “*The Jazz Singer* or the Corpse: Al Jolson, Diegetic Music, and the Moment of Death”. *Music and the Moving Image* 5(3): 46-55.
- Goldmark, Daniel. 2017. “Adapting *The Jazz Singer* from Short Story to Screen: A Musical Profile”. *Journal of the American Musicological Society* 70(3): 767-817.
- Knapp, Jeffrey. 2008. “Sacred Songs Popular Prices: Secularization in *The Jazz Singer*”. *Critical Inquiry* 34: 313-335.
- Mermey, Maurice. 1929. “The Vanishing Fiddler”. *The North American Review* 227(3): 301-307.
- Musser, Charles. 2011. “Why Did Negroes Love Al Jolson and *The Jazz Singer*?: Melodrama, Blackface and Cosmopolitan Theatrical Culture”. *Film History* 23(2): 196-222.
- Rogin, Michael. 1992. “Blackface, White Noise: The Jewish Jazz Singer Finds His Voice”. *Critical Inquiry* 18(3): 417-453.
- Rosenberg, Joel. 2002. “What You Ain't Heard Yet: The Languages of *The Jazz Singer*”. *Prooftexts* 22(1-2): 11-54.
- Saposnik, Irv. 1994. “Jolson, *the Jazz Singer* and the Jewish Mother: Or How My Yiddishe Momme Became My Mammy”. *Judaism* 43(4): 432-442.
- Tankel, Jonathan D. 1978. “The Impact of *The Jazz Singer* on the Conversion to Sound”. *Journal of the University Film Association* 30(1): 21-25.
- Webb, Jeff. 2005. “The Sound of the New World (The Sound of the Star)”. *Criticism* 47(2): 159-176.

Διαδικτυακές Πηγές

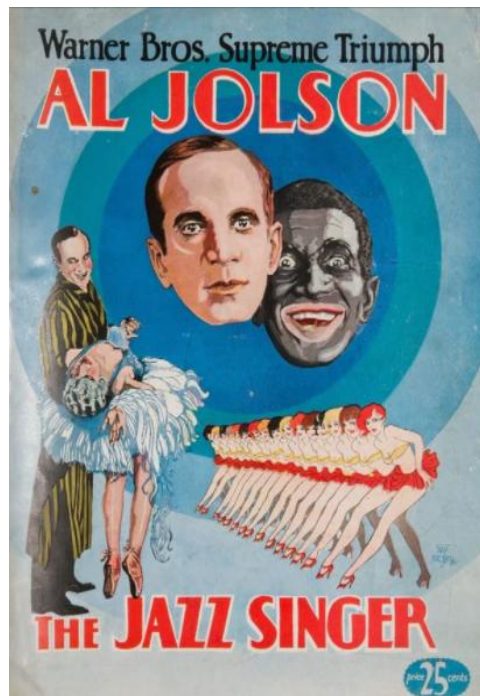
AFI Catalogue of Feature Films. The first 100 years 1893-1993, *THE JAZZ SINGER* (1928). Διαθέσιμο στον ιστότοπο <https://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/1535> [Προσπελάστηκε στις 20/3/2021]

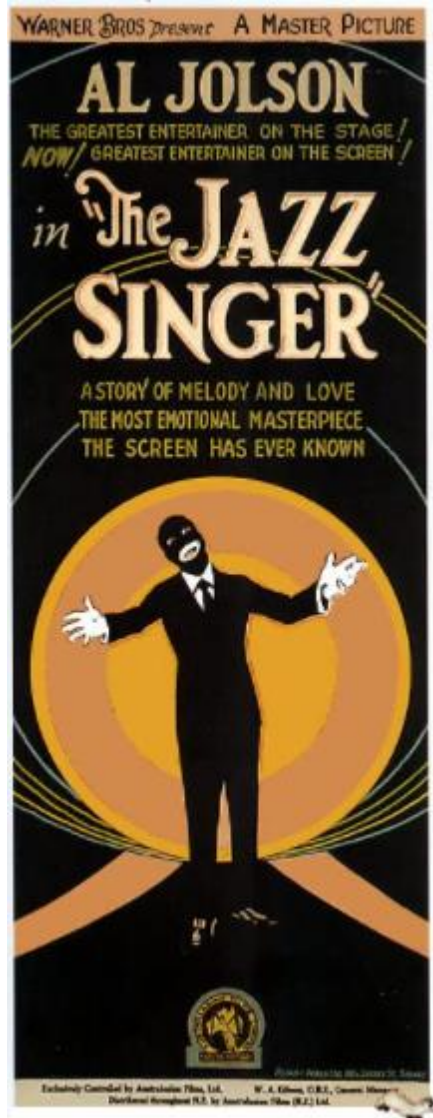
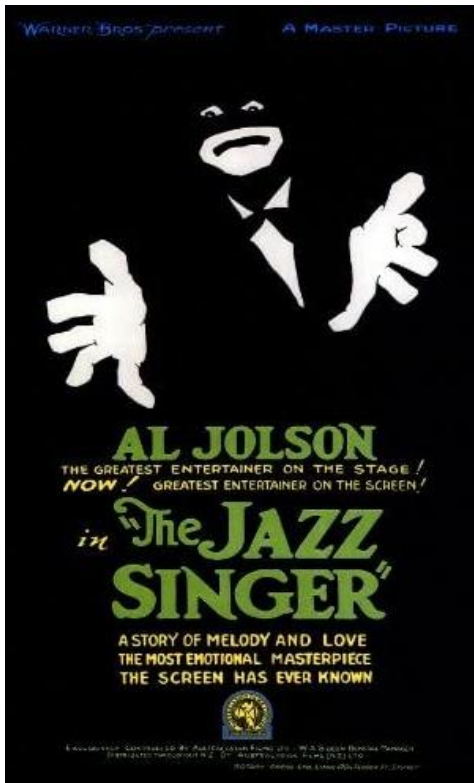
- Βουλιάρης, Π. (2005). *Μουσική και Εικόνα: ο Κινηματογράφος*. Διαθέσιμο στον ιστότοπο <http://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=News&file=article&id=602> [Προσπελάστηκε στις 10/4/2021]
- Chilton, M. (2020). *Neil Diamond And 'The Jazz Singer': Why Cinema's Loss Was Music's Gain*. Διαθέσιμο στον ιστότοπο <https://www.udiscovermusic.com/stories/neil-diamond-the-jazz-singer/> [Προσπελάστηκε στις 26/4/2021]
- Fossaceca, K. (2011). *Sound film and American immigrant identity in The Jazz Singer*. Διαθέσιμο στον ιστότοπο <https://commons.marymount.edu/magnificat/sound-film-and-american-immigrant-identity-in-the-jazz-singer/> [Προσπελάστηκε στις 14/4/2021]
- Gabbard, K. (2014). *The Jazz Singer*. Διαθέσιμο στον ιστότοπο <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0069.xml> IMDb, *The Jazz Singer, (1927)*. Διαθέσιμο στον ιστότοπο <https://www.imdb.com/title/tt0018037/> [Προσπελάστηκε στις 10/4/2021]
- Geduld, H. M. (1975). *The birth of the talkies*. Διαθέσιμο στον ιστότοπο <https://publish.iupress.indiana.edu/read/the-birth-of-the-talkies/section/58cc9262-8689-48e7-935e-4a7adb00c483> [Προσπελάστηκε στις 28/4/2021]
- Gioia, T. (2000). *Al Jolson: A Megastar Long Buried Under a Layer of Blackface*. Διαθέσιμο στον ιστότοπο <https://www.nytimes.com/2000/10/22/arts/music-a-megastar-long-buried-under-a-layer-of-blackface.html> [Προσπελάστηκε στις 26/4/2021]
- Hall, M. (1927). *THE SCREEN; Al Jolson and the Vitaphone*. Διαθέσιμο στον ιστότοπο <https://www.nytimes.com/1927/10/07/archives/the-screen-al-jolson-and-the-vitaphone.html> [Προσπελάστηκε στις 11/4/2021]
- IMDb, *Don Juan, (1926)*. Διαθέσιμο στον ιστότοπο <https://www.imdb.com/title/tt0016804/> [Προσπελάστηκε στις 24/4/2021]
- IMDb, *The Jazz Singer, (1927)*. Διαθέσιμο στον ιστότοπο https://www.imdb.com/title/tt0018037/?ref=tt_mv_close [Προσπελάστηκε στις 20/3/2021]

- IMDb, *The Jazz Singer*, (1952). Διαθέσιμο στον ιστότοπο <https://www.imdb.com/title/tt0044765/> [Προσπελάστηκε στις 20/3/2021]
- IMDb, *The Jazz Singer*, (1980). Διαθέσιμο στον ιστότοπο https://www.imdb.com/title/tt0080948/?ref=vp_back [Προσπελάστηκε στις 20/3/2021]
- Library of Congress, *The Jazz Singer (1927)*. Διαθέσιμο στον ιστότοπο <https://www.loc.gov/item/jots.200016679/> [Προσπελάστηκε στις 28/3/2021]
- Lipscomb, S. D. & Tolchinsky, D. E. (2005). *The Role of Music Communication in Cinema*. Διαθέσιμο στον ιστότοπο <https://www.semanticscholar.org/paper/The-role-of-music-communication-in-cinema-Lipscomb-Tolchinsky/7bbf34f4766a424d8fa934f5d1bda580e9ae814c> [Προσπελάστηκε στις 25/3/2021]
- Pfeiffer, L. (2011). *The Jazz Singer, film by Crosland [1927]*. Διαθέσιμο στον ιστότοπο <https://www.britannica.com/topic/The-Jazz-Singer-film-1927> [Προσπελάστηκε στις 16/4/2021]
- Rothman, L. (2014). *Why Contemporary Commentators Missed the Point With The Jazz Singer*. Διαθέσιμο στον ιστότοπο <https://time.com/3457278/the-jazz-singer/> [Προσπελάστηκε στις 14/4/2021]
- Seitz, L. (2020). *The Jazz Singer and Blackface: How Hollywood's Origins Will Always Be Entwined with Racism*. Διαθέσιμο στον ιστότοπο <https://moviemaker.com/jazz-singer-blackface-birth-of-a-nation/> [Προσπελάστηκε στις 28/4/2021]
- Shiff, Bl. (2017). *Blackface 'Jazz Singer' still influencing modern cinema 90 years after release*. Διαθέσιμο στον ιστότοπο <https://abcnews.go.com/Entertainment/blackface-jazz-singer-influencing-modern-cinema-90-years/story?id=50236333> [Προσπελάστηκε στις 30/4/2021]
- Χόλλυγουντ 1927: *The Jazz Singer*. Η ταινία που σήμανε το τέλος του Βωβού Κινηματογράφου. Διαθέσιμο στον ιστότοπο <https://www.chaniafilmfestival.com/the-jazz-singer/> [Προσπελάστηκε στις 23/3/2021]

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΥΛΙΚΟ

Αφίσες της ταινίας *The Jazz Singer*





Δημοσιεύματα εποχής

NEW YORK CRITICS GIVE THUNDEROUS WELCOME TO THE SCREEN'S GREATEST HIT!

"Received with rousing applause."
F. W. MORDAUNT HALE, N. Y. Times.

"Only twice before in the last ten years has so sincere and thunderous a storm of applause broken over a cinema."
QUINN MARTIN, N. Y. World.

"An impressive triumph. A great show."
RICHARD WATTS, Jr., N. Y. Herald-Tribune.

"A touching sentimental melodrama which will have especial appeal."
IRENE THIBET, N. Y. Daily News.

"One of the best things The Warner Bros. have done and it is well worth your while to take it in."
GEORGE GERRARD, N. Y. Eve. World.

Warner Bros. Supreme Triumph
AL JOLSON
in
"The Jazz Singer"
with
MAY McAVOY - WARNER OLAND
CANTOR JOSEF ROSENBLATT
and
a powerful cast
Directed by Alan Crosland
A WARNER BROS. PRODUCTION

LEGENDARY FIRST TALKING PICTURE!

WARNER BROS. Supreme Triumph

AL JOLSON
in
The JAZZ SINGER
with
MAY McAVOY
WARNER OLAND - CANTOR JOSEF ROSENBLATT

Based upon the play by Samson Raphaelson as produced on the spoken stage by Lewis & Gordon and Sam H. Harris
Scenario by Al Cohn
Directed by Alan Crosland

"You ain't heard nothing yet!"

A WARNER BROS. PRODUCTION

Οι πρωταγωνιστές



Eugenie Besserer, Warner Oland και Robert Gordon



Al Jolson



Eugenie Besserer και Al Jolson



Eugenie Besserer, Al Jolson και Warner Oland



Al Jolson και May McAvoy



Richard Tucker, Al Jolson, May McAvoy, Otto Lederer και Eugenie Besserer

Το εξώφυλλο από το σάουντρακ της ταινίας



(Όλες οι φωτογραφίες έχουν αντληθεί από την ιστοσελίδα της ταινίας στο IMDb)